



٢

وزارة الثقافة - المركز القومي للكتاب

عروبة

شكسبير

د. إبراهيم حمادة

كتاب النقد الأدبي

عُروبة شكسبير

دراسات أخرى في الدراما والنقد

دكتور إبراهيم حمادة

المركز القومي للآداب

١٩٨٩

التعريف بمسرح ابراهيم رمزي

- حياته
- أعماله المسرحية :
- مؤلفاته - مترجماته - التمثيل والتعريب -
- التمثيليات الغنائية - السيناريوات السينمائية •
- تعريف بنماذج من مؤلفاته المسرحية :
- ١ - أبطال المنصورة
- ٢ - دخول الحمام مش زى خروجه
- ٣ - صرخة طفل

التعريف بمسرح إبراهيم رمزي

أخذ فن المسرح — منذ منتصف القرن التاسع عشر ، وحتى الثلث الأول من القرن الحالى — يجاهد — بكل الامكانيات المادية والأدبية المتاحة — فى مد جذوره بالتربة الثقافية فى مصر ، وفى بعض البلدان العربية الأخرى ، على نحو حذر ومتخوف ، وكما كان يتوحد الى الوجدان القومى الذى كان يجهله الا فى أبسط صوره الجنينية البدائية ، والارتجالية الحشنة ، وكان يحاول — ما استطاع — الانسجيم فى أعرض مساحة جماهيرية ممكنة ...

كانت حركة التأليف المسرحى الناشئة ، يشتد عودها — على ريث — عقدا بعد عقد . وكانت تسايرها نشاطات كتابية درامية أخرى فى الترجمة ، والتعريب ، والتمصير ، والاقتباس ، تفوق المنشط الابداعى ، كما وكيفا . وكانت كل وسائل التأصيل هذه ، تتماوج فى تيار مسرحى متقطع ، وبطىء الحركة — أو سريعا أحيانا — وتتمثل فيه كافة أصعدة الجودة والرداءة ، والتنوع فى الشكل والأسلوب ، والنجاح والافاق ..

ولعل كاتبنا ابراهيم رمزي خير من يمثل قطاعا مستعرضا فى هذا التيار ، مما يؤهله — عن جدارة — للدراسة الاكاديمية ، ولاحتفاء التاريخ المسرحى بجهوده الضخمة ، خلال العقود الأربعة الأولى من هذا القرن . فقد قدم للمسرح العربى — الى جانب كتاباته الأخرى فى هذا المجال — نصوصا مؤلفة مصرية اللحم والدم ، ونصوصا مترجمة ، وأخرى معربة ، أو ممصرة ، أو مقتبسة ، بما يتجاوز الثلاثين نصا . هذا ، بالإضافة الى مقالات ثقافية ونقدية متعلقة بقضايا مسرحية معاصرة ، حتى ليعد — بكل هذا النشاط الفياض — واحدا من أبرز أعلام جيل من كتاب المسرح الرياديين ، الذين كافحوا فى اخلاص وتفان لتمهيد الطريق أمام زحف الحركة المسرحية النامية بالتأليف ، والترجمة ، والتعريب ، والتمصير ، والاقتباس ، مثل : فرح أنطون — ومحمد تيمور — وعباس علام — وحبيب جاماتى — و خليل مطران — وأنطون يزبك — وأمين صدقى — وإبراهيم المصرى — ويوسف وهبى — والياس فياض — ونجيب حداد — وعبد الحليم

دلاور (المصرية) - وعزيز عيد - وفتوح نشاطى - وبديع خيرى - وعباس حافظ - وفؤاد سليم - وغيرهم كثيرون .

« ١ »

ولقد ولد المؤلف المسرحى ، والمترجم ، والصحفى ، والروائى ، والكاتب ، والشاعر ، والزجال ابراهيم رمزى ، ابن عثمان مصطفى رمزى ، فى السادس من أكتوبر عام ١٨٨٤ فى مدينة المنصورة . وكان جده لأبيه مصطفى رمزى أوغلى أغا - المنحدر من أسرة تركية أناضولية المنبت - قد هاجر الى مصر عام ١٨١٤ للانخراط فى الجيش التركى ، بينما كانت والدته ابراهيم عربية الأصل ، وتنتمى الى أسرة أولاد على . وكان عثمان رمزى - والد كاتبنا - ضابطا سابقا فى الجيش ، ويملك ضياعا واسعة فى قرية غزالة التابعة لمركز السنبلالوين من أعمال الدقهلية . ولما كان متعدد الزوجات ، فقد أنجب عددا كبيرا من الأبناء والبنات ، كانوا موزعين فى القرية ، والمدينة ، والعاصمة .

وتمشيا مع تقاليد التعليم فى مراحلہ الأولى - عصر ذاك - تلقى ابراهيم مبادئ القراءة والكتابة والحساب ، وحفظ أجزاء قليلة من القرآن الكريم فى مكتب الشيخ فودة بقرية غزالة . ثم أخذ يفتح عينيه ومداركه على مكتبة والده التى كانت تحفل بكتب التراث الدينى واللغوى والموسوعى ، الى جانب دواوين الشعر ، وبعض كتب التاريخ ، والعلوم الحديثة ، وبعض المجلدات من الصحف والمجلات المصرية .

ولما بلغ ابراهيم السابعة من عمره ، ألحق بمدرسة المنصورة الابتدائية الأميرية ، ولكنه لم يلبث أن انتقل مع والدته الى حى السيدة زينب بالقاهرة ، لينتظم طالبا بمدرسة أم عباس الابتدائية ، غير أنه سرعان ما تركها ، ليحصل على شهادة اتمام الدراسة الابتدائية من المدرسة المحمدية سنة ١٩٠١ . ثم التحق بمدرسة الخديوية الثانوية ، ولكنه اضطر الى الانقطاع عن الدراسة بعد عامين ، اما لزهده فيها ، واما لرسوبه ، واما لموت والده ، واما لسبب آخر غير معلوم .

وهذا التردد - غير المألوف - على مدارس عدة ، فى سن مبكرة ، سنلمسه - فيما بعد - يتكرر فى أنواع التعليم المختلفة التى حاولها ، وفى الوظائف المتنوعة التى تقلدها ، بل وفى شتى العلوم والآداب التى مارسها ككاتب ، وصحفى ، ومؤلف ، وكقارئ أيضا . وهذا يدل ، على طبيعة قلقة ، شديدة الحساسية والتوتر ، مما يجعلها تجسد فى

التفتيش عن مواطن مطامحها ، لتحقيق ذاتها . ولا شك ان الرغبة في التغيير المستمر ، تجنح بصاحبها الى محاولات السير في أكثر من اتجاه ، مما قد يعوقه عن الصعود في سلم واحد .

فبعد أن انقطع ابراهيم رمزي عن مواصلة دراسته الثانوية ، رحل - وهو في التاسعة عشرة من عمره - الى الخرطوم ، سعيا وراء تحقيق أسباب العيش . وهناك اشتغل مترجما في محكماتها المدنية . ولكن ما عثم أن استقال من وظيفته ، ليسافر الى القاهرة ، ويتزوج ، ثم يرجع الى السودان مرة أخرى . وفي هذه المرة ، أسعده الحظ بالتعرف على الأستاذ الامام الشيخ محمد عبده ، أثناء زيارته للخرطوم قبيل وفاته عام ١٩٠٥ . فعين له سكرتيرا خاصا خلال مدة الزيارة ، ونال إعجاب الشيخ وتقديره ، لنشاطه ، وإخلاصه ، ومعرفته الطيبة باللغة العربية والانجليزية ، وبعض أدبياتها .

ولما كان ابراهيم رمزي يدرك حاجته الشديدة الى استكمال تعليمه النظامي - كي يستوفي شروط الوظائف الأعلى في طبقاته - فقد عاد الى القاهرة ، ووفق يدرس مقررات مناهج المدارس الثانوية ، واستطاع أن يحصل على شهادة البكالوريا سنة ١٩٠٦ . ولكي يتابع دراسته العليا ، وينظر بعض اخوته البارزين الذين حققوا مراكز أدبية واجتماعية ومالية مرموقة - مثل : محمد رمزي ، وأحمد ، وإسماعيل ، وعبد المجيد ، وغيرهم - سافر ابراهيم بعد عام الى بيروت ، وحاول دراسة الطب في جامعتها الأمريكية . الا أن طبعه المتقلب غلبه ، فرجع الى أرض الوطن ، بعد عامين ونصف ، قضى أشهرها في دراسة أوليات علوم الفلسفة ، والطبيعة . ولم يستمر في القاهرة طويلا ، إذ سرعان ما استبد به قلقه ، فشىد الرحال الى لندن ، على أمل تكملة دراسة العلوم الطبية التي كان قد بدأها في بيروت . ولكنه بدلا من أن يحصل على أجازة فيها ، حصل على المتروكلشن ، ثم على شهادة عليا من كلية مانشستر في فرع جديد من فروع المعرفة الاجتماعية - بعيد كل البعد عما كان ينوي دراسته - وهو : التعاون . ثم عاد الى مصر عام ١٩٠٨ ، وأغضى تماما عن دراسته التعاونية التي كان يمكن أن يتابع مسارها في مجال بكر ، وبدأ - كالعادة - رحلة التنقل من وظيفة الى أخرى ، ومن الكتابة في لون معين من ألوان الفكر ، الى لون آخر .

فعقب عودته الى القاهرة من إنجلترا ، بدأت صلتة بالحزب الوطني ، ويصديقه الشيخ عبد العزيز جاويز ، الذي قرب به اليه ، وألحقه مترجما بجزيده « مضر الفتاة » . وعندئذ انتظم ابراهيم في سلك الصحافة ،

فعمل في جريدة « اللواء » ، وجريدة « البلاغ المصرى » ، ثم اشترك
- فيما بعد - فى اصدار: العبددين اليتيمين من المجلة الشهرية « الأدب
والتمثيل » عام ١٩١٦ .

ولكنه سرعان ما هجر العمل فى الصحافة ، إلى وظيفة صباحية
متواضعة فى نظارة المالية فى عهد وزيرها محمد سعيد باشا . أما فى
المساء ، فقد كان يشغل مدرسا باحدى المدارس الابتدائية فى حي
السيدة زينب ، واستطاع أن يحصل من ناظرها على شهادة تثبت أنه قام
بالتدريس فيها ، خلال ثلاث سنوات . وبمقتضى شهادة الخبرة هذه ،
إلى جانب سعة اطلاعه ، وقدرته على الاستيعاب والحفظ ، سمح له باجتياز
امتحانات السنة النهائية بمدرسة المعلمين العليا ، وحصل على دبلومها
من قسم الآداب سنة ١٩٢١ .

وكما هو متوقع ، كان قد استقال من نظارة المالية ليعمل مترجما ،
ثم رئيسا لقلم الترجمة فى وزارة الزراعة مع الأديب المعروف محمد
السباعى . وفى هذه الوظيفة التى لم يشغلها طويلا ، تمكن ابراهيم رمزى
من وضع العديد من المصطلحات الفنية فى علوم الزراعة ، التى لا يزال
بعضها يستخدم فى هذا المجال حتى اليوم ، كما قام بنقل بعض الكتب
الدراسية من اللغة الانجليزية الى العربية ، والتى كانت مقررة على طلاب
مدرسة الزراعة بالجيزة فى ذلك الحين .

ولم يكن هذا النشاط العلمى يشغله عن متابعة نشاطه المتزايد
خارج حدود الوظيفة . اذ كان يقضى معظم ساعات ليليه - كما كانت
عادته طوال حياته - فى الدرس والتحصيل ، والتأليف ، مع السعى الى
ارضاء شهيته من كل متع الحياة الحسية . وقد اتسعت - عند ذاك -
تجاربه الحياتية ، وتوثقت علاقاته بشتى الاوساط السياسية ، والأدبية ،
والفكرية ، والفنية ، كما أخذت خبرته فى الترجمة تتجود ، وبالتأليف
المسرحى تنضج وتعمق . وكان حصاده الفكرى والأدبى - حتى ذلك
الحين - يتمثل فيما يربو على عشرة كتب مترجمة فى الدين ، والأخلاق ،
والتاريخ ، وغير ذلك من موضوعات ، الى جانب تقديمه ما يقرب من عشر
مسرحيات ، لفتت اليه أنظار النقاد ، والمهتمين بالحركة المسرحية .

ولقد عقد النقاد والكاتب المسرحى محمد تيمور - فى كتابه
« حياتنا التمثيلية » - محاكمة خيالية للبارزين المسرحيين فى عصره ،
وقد تصور قضاتها أهم مؤلفى الدراما الغربية فى نظره . فجعل شكسبير
رئيسا لجلساتها ، وموليير ، وكورنى ، وراسين ، وجوته ، أعضاء ،

وأدمون روستان وكيلا للنائب العام • أما دور الحاجب فقد اضطلع به الممثل المصرى محمود رضا الذى كان معروفا وقتذاك • وفى هذه المحاكمة الطريفة المتخيلة ، وجهت تهم أدبية وفنية وشخصية الى أشهر مؤلفى المسرح وممثليه • وإذا ما اقتطعنا جانبا من محاكمة كاتبنا ابراهيم رمزى ، وتفحصنا التهم التى وجهت اليه ، لأمكننا - بسهولة - التعرف على بعض عيوبه الأخلاقية ، وبعض أوجه النقص فى كتاباته المسرحية التى تسائر النظرة النقدية الحالية ، من ذلك :

» ... ثم ناداه رئيس الجلسة :

- ما اسمك ؟؟ •

فقال الأستاذ رمزى وهو يتلعثم :

- محسوبك ابراهيم رمزى •

- ما جنسيتك ؟؟ •

- مصرى ••

- ما صناعتك الرسمية ؟؟ •

- صناعتى الرسمية أنى موظف فى قلم الترجمة بوزارة الزراعة •

أما الغير رسمية فشاعر ومؤلف تمثيلية •

- بلغنا أنك كنت تحرر فى الجرائد •

- أجل يا سيدى كنت أحرر فى الجرائد أيام جريدة اللواء •

- أنت متهم يا ابراهيم بتهم أربع :

(أولها) : أنك تتكلم كثيرا عن رواياتك قبسل أن تقرأها لمديرى الأجاوق • وهذا ذنب أجلك عنه • لأن التحدث بنغمة التأليف ، وبجمال الرواية قبل سماعها يجعل المدير فى حال يقبل فيها الرواية بالرغم عنه •

و (ثانيها) : أنك كثير القلب يا ابراهيم • فإذا قبل جورج أبيض إحدى رواياتك أصبح اله التمثيل فى مصر ، وأصبح رشدى صفرا على الشمال • وإذا قبل رشدى إحدى رواياتك أصبح السيد السند ، وأصبح أبيض لا شىء •

و (ثالثها) : سرعته في التأليف . فلو سبّلك لجميع مديري المسارح ، أن تقدم لهم روايات متعددة في يوم واحد ، لما تأخرت عن ذلك لحظة واحدة . وأنا لم تنس بعد ظهور (البدوية - ورشيليو - وأبطال المنصورة - والأمير سليم - والهواري - وحجل بوبو) في ستة أشهر . أي أن الرواية لا تستغرق غير شهر واحد . وهذا مضر بالفن .

و (رابعها) : وهي أكثر التهم ضررا بالفن ، عودتك الى نوع الشيخ سلامة حجازي في رواية « الهواري » . وهذا تدهور كبير لا نرضاه لمؤلف (الحاكم بأمر الله - وأبطال المنصورة) ، (ص ٨٧ - ٨٨) .

وبعد سماع أقوال النيابة وتعليق الأعضاء المتهمين ومحاولة المتهم الدفاع عن نفسه بالاسترحام ، والدموع ، والشهقات المزعجة ، وعودة القضاة الى المنصة بعد المداولة ، أمسك شكسبير بورقة وقرأ فيها الحكم التالي :

«... حكمنا عليه بتبرئته من التهمة نمرة (١) ، والتهمة نمرة (٢) ، وبعباقبه بالمادة ١٨٠ من قانون العقوبات وهي تقضى على ابراهيم أفندي رمزي :

(أولا) : حبسه في بيته أربع سنوات لتأليف منظر واحد من رواية فنية جديدة من نوع الدرام .

(ثانيا) : أن يمزق رواية (الهواري) ويدفنها في قبر جورج أبيض ، وأن يمسك في يده جردل مملوء [هكذا] بماء النار ليمسح بها جميع الاعلانات التي صدرت عن رواية (الهواري) في العاصمة ، أو في أي بلد من بلاد القطر .

(ثالثا) : انذاره نهائيا بأنه اذا عاد الى التهمة نمرة (٣) أو التهمة نمرة (٤) نوقفه عن التأليف الى أن يأمر الله بقبض روحه ، . (ج ٢ - ص ٩٢ - ٩٣) .

وفي بداية العشرينات ، أخذت الحكومة المصرية تهتم بالتعاون ، كمحركة اجتماعية واقتصادية ضرورية لاصلاح حال طبقة عريضة من الفلاحين ، وصغار الملاك في الريف ، وتجنبهم الوقوع في أشراك المرابين الأجانب ، والتجار المستغلين ، وسيطرة رأس المال الأوربي الجشع . ولما كان ابراهيم رمزي وطنيا مخلصا ، وغيورا على مصلحة مواطنيه الأبرياء ، وحزبيا ينادى بالتحرر من ربة الاحتلال الانجليزى وذيوله من الأجانب ، فقد تذكر دراسته السابقة في التعاون ، وأخذته نوبة من

الحماس القومى للتزود من أصوله ووسائل تطبيقاته ، على أمل الاسهام
فى انقاذ الريف المصرى من أطماع البنوك ، واستغلال الشركات الأجنبية .
واستطاع - عن طريق المراسلة - أن يحصل عام ١٩٢٤ - من كلية
مانشستر - على شهادة عالية فى تاريخ التعاون وأسس العملية ، وأن
يضع - فى نفس العام - كتابا فى ذلك تحت اسم :

« الجمهور فى التعاون الزراعى » .

واذا ما تأملنا فقرة من مقدمة هذا الكتاب ، لمسنا مدى وعى مؤلفه
بحال الريف المصرى وتعاسته ، واقتصادياته التى يتناهبها الأجانب ،
وأخلاقياته التى يفسدون بها عن عمد :

« وترى مستلزمات الزراعة من بذور وسـماد وأدوات وآلات
يوردها لهم تجار لا تكاد تعرف فيهم مصريا واحدا . وترى الريف وبنداره
قد انتشرت فيه محالج القطن ، ومطاحن الغلال ، ومصانع الصابون
والزيوت والجلود ، وغير ذلك . لا تعرف فيها لمصرى نصيبا الا أن يكون
أجيرا أو صانعا حقيرا . وترى القرى والمزارع قد بـثرت فيها دكاكين
افتتحتها فئات من سقط الأمم تبيعهم حثالات المواد الغذائية وأحط
مستلزمات المعيشة المنزلية ، لتكتس ما يبقى فى أيدي الفلاحين من
قروش ومليمات . . . وتتناول محصولاتهم الصغرى من بيض ودجاج وسمن
وغير ذلك تسوقا بأبخس الأثمان لترسله الى وكالات لها فى المدن والموانئ
للبيع بأوفر الأثمان أو ترخلها الى الخارج . وتكون بين الفلاحين بمثابة
مشارب لما يسمونه قهوة وهى بقايا محروقة من سقط الأجران والنخيل .
وخمارات يبيعونهم منها سموما يتلقون بها صحتهم ونسلهم ، وخلقهم
ودينهم ، ويبتزون بها أموالهم ، ثم يقرضونهم اياها بعد ذلك بربا يقل
فى جانبه أن يوصف بالفحش ، رميا على القطن أو الذرة أو غيرها من
المحاصيل ، أو برهن الأرض ، حتى اذا عجز المدينون عن التسديد انتزعوا
منهم بقية ما يملكون ، . . . الخ » .

ولكن لم يكـد ابراهيم رمزى يزاول نشاطه فى هذا المجال الريادى
الذى تحمس له ، وتأهل بثقافة علمية فيه ، واشترك فى اعانة وزارة
الزراعة على تأسيس جمعيات تعاونية نشطة ، حتى استجاب لنداء
الرغبة فى تغيير المنصب الوظيفى ، والسعى وراء تحقيق أمل تائه .
فقد انتقل بعد عام واحد من العمل بوزارة الزراعة ، الى وزارة المعارف
عام ١٩٢٥ ، حيث كان يعمل صديقه الشيخ عبد العزيز جاويش مراقبا
عاما للتعليم الأولى .

ويبدو أن تعديده سن الأربعين ، قد عمل على استقراره النفسى ، ووضع حدا حاسما لتنقلاته الوظيفية التى تعددت ، فبقى بوزارة المعارف ما يقرب من عشرين عاما . وقد اشتغل - فى بداية الأمر - مفتشا على مدارس المعلمين الأولية ، ثم أخذ يتدرج فى مساره الوظيفى حتى أصبح فى نهايته مراقبا عاما لإدارة البعثات التى شجعت له بمواقف شجاعة مخلصه لصالح المبعوثين المصريين الذين كان المشرفون الانجليز يسعون الى الحد من اعدادهم لاعاقة النهضة التعليمية . وبقي ابراهيم رمزى فى منصبه هذا ، الى أن أحيل الى التقاعد فى أكتوبر عام ١٩٤٤ .

وفى السابع والعشرين من مارس ١٩٤٩ ، وافاه الأجل اثر نوبة قلبية حادة ، وقد جاوز الرابعة والستين من عمره بحوالى ثلاثة أشهر .

ان حياة الراحل المسرحى ابراهيم رمزى ، تتسم بالانتاج الأدبى والفكرى الغزير، فرغم دراساته واطلاعاته ، وتجاربه المتنوعة فى القاهرة، والخرطوم ، وبيروت ، ولندن ، ورغم اقباله - غير المتحرج - على متج الحياة ، على النحو الحسى الذى أراده ، ورغم تنقلاته - خلال العشرين سنة الوسيطة فى حياته - بين عديد الوظائف الحكومية وغير الحكومية ، لم يكن - رحمه الله - يكف عن التأليف ، والترجمة للمسرح بصفة خاصة . كما لم يكن يتوانى عن مجاراة طبيعة عصره المحتدم بالحركات السياسية والفكرية والاجتماعية ، فانضم عضوا بالحزب الوطنى الذى كان يتزعمه مصطفى كامل ، واشترك فى ثورة ١٩١٩ ، وبقي يعمل طوال عمره على تقويض النفوذ الانجليزى ، متوخيا فى ذلك كله ، مصالح شعبه السياسية ، والاجتماعية ، والأدبية ، والفنية .

« ٣ »

أعماله المسرحية

١ - مؤلفاته :

تلقى ابراهيم رمزى مبادئ ثقافته المسرحية من مصدرين أساسيين ، أولهما : النصوص العربية المؤلفة ، أو المترجمة ، أو الممصرة ، التى كانت تخرجها المطابع ، أو تعرضها الفرق المسرحية فى عصره . وثانيهما ، بعض النصوص المسرحية فى اللغة الانجليزية أو المترجمة اليها ، وكان يستطيع الوصول اليها دون عناء كبير . وبالإضافة الى هذين المصدرين كان هناك

رافدان آخران ثانويان ، هما : اطلاعه على مقالات أو كتب عشوائية الاختيار ، تعالج الثقافة المسرحية فى اللغة الانجليزية أو العربية ، ثم ما يمكن أن يكون قد شاهده من عروض مسرحية أثناء دراسته فى لندن ، كمسرحية برناردشو « قيصر وكليوباترا » ، التى أعجب بإخراجها ونصها . وكانت أولى مترجماته المسرحية .

وإذا كان ابراهيم رمزى قد وضع خلال عمره الأدبى ما يزيد على خمسين كتابا ، وعددا لا بأس به من المقالات والحواطر ، والأدبيات المتنوعة الشكل والموضوع ، بين الدين ، والتاريخ ، والأخلاق ، والتعاون ، والعلم ، والسياسة ، والتربية ، والاجتماع ، والزراعة ، والشعر ، والزجل ، والرواية ، والقصة ، فإن المسرح قد حظى بالنصيب الأكبر من بين ذلك كله . إذ كان - كالكثيرين من أبناء طبقة الذوات المعاصريه - يعشق الفنون المستجلبية من الحضارة الغربية الحديثة ، كالتصوير ، والمسرح ، ثم السينما . وكان فى مقدمة المسرحيين من تلك الطبقة : محمد تيمور - ويوسف وهبى - واسماعيل عاصم - وعبد الرحمن رشدى - وزكى رستم - وأمين صدقى - وتوفيق الحكيم . . . وأضرابهم ، ممن خرجوا على تقاليد عائلاتهم المحافظة ، فى سبيل دعم الحركة المسرحية الناشئة تأليفا ، أو ترجمة ، أو تمثيلا ، أو تمويلا ماليا أو معنويا .

وفى حديث قصير له أدلى ابراهيم بطرف من حياته المسرحية ورد فيه :

« بدأت العمل بالمسرح وأنا محرر فى جريدة اللواء ، ورئيس تحرير جريدة البلاغ المصرى التى أنشأها المرحوم اسماعيل بك شيمى . وذلك بأن ترجمت رواية قيصر وكليوباترا لبرناردشو على أثر شهودى تمثيلها فى لندن . ثم رأيت أن المسرح فى الواقع أداة من أقوى أدوات التبصر العام والخاص ، وأنه لا يليق بشعب ناهض أن يهمل أمره ، أو يتجاهل حقيقته ، فيكتفى من خدمته بالتعريب والتمصير ، بل يجب أن تكون معروضاته أصيلة مؤلفة ، رامية الى غرض قومى ، أو إصلاح اجتماعى مصرى . ولهذا ، حاولت أن أضبع لمصر أساسا يستغلها المسرحى بالتأليف . وجعلت التاريخ ميدانى ليتسع للأغراض المذكورة ، وتخفى فى غرابة عجزنا عن الاتقان . ثم اتجهت فى بعض الظروف الى الروايات العصرية والمهازل . وكتبت ، على الرغم من أنى أكتب باللغة العربية . ولا أشعر بعجز عن تأدية غرضى بها ، أتبين بوضوح أن لغة المسرح يجب أن تكون لغتنا الدارجة لنفعها الجماهير ، وأن تقصر العربية على الروايات التاريخية » . (السجل ص ٢٠٩ - ٢١٠) .

ولم يكن ابراهيم رمزي مترجما ومؤلفا للمسرح فحسب ، وانما كان يشارك أيضا في مؤسسات التنشيط المسرحي التي كانت تظهر في عصره . فقد كان عضوا في جمعية أنصار التمثيل التي تأسست في أواخر عام ١٩١٢ ، ومشرفا اداريا في فرقة اتحاد الممثلين التي كونت سنة ١٩٣٤ . كما كان صديقا للكثيرين من مشهوري الحركة المسرحية ، ومنهم جورج أبيض الذي زوج ربيبته ايفون - ابنة دولت أبيض - الى أحد ضباط الشرطة ، الذي كانت عمته هي حرم ابراهيم رمزي .

لقد وضع مؤلفنا للمسرح الدرامي الخالص ما يزيد على خمسة عشر نصبا مسرحيا ، يصعب التأريخ لها على نحو علمي صحيح . وقد مثلت فرقتا جورج أبيض ، وعبد الرحمن رشدي بعضا منها ، وطبع بعضها ، وبقي بعضها مخطوطا وعرضة للتلف ، والبعض الآخر مجهول المصير . ولهذا ، يتوه المؤرخ لآثاره المسرحية بوجه عام في دروب المصادر النادرة التي لا تقدم الا أقل القليل من المعلومات القابلة لمعاودة التصحيح .

واذا ما خصرنا النصوص المسرحية المؤلفة والمطبوعة ، والتقطننا عناوين النصوص الأخرى المخطوطة أو المفقودة ، من مظانها المختلفة ، الموثوق بها ، أو العرضة للتشكيك ، أمكننا - على نحو تقريبي - تصنيفها الى مسرحيات تاريخية ، وبائية اجتماعية ، وثالثة هزلية ، ورابعة مجهولة الشكل .

ولنتحاول التعرف على ترتيبها التاريخي ، فيما يلي :

(١) المسرحيات التاريخية :

لا شك أن ابراهيم رمزي ليس أول كاتب مسرحي عربي استمد من التاريخ القومي موضوعات مسرحياته ، وانما سبقه الى ذلك كثيرون . ولقد كان اللجوء الى المصادر التاريخية في عصره - الذي كان يجيش بالتيارات العاطفية الوطنية ، والطموحات الى التغيير الاجتماعي الأفضل ، وبالمخاوف من عصف رياح الحضارة الأوروبية الغازية بالتراث الثقافي - له ما يبرره من الناحيتين القومية والفنية . فالى جانب توافر المادة التاريخية الجاهزة التي تغري الكاتب بالمعالجة ، وتعينه على صياغة أعماله المسرحية ، فإنها كانت الأقدر على تصوير الأمجاد الماضية ، والتذكير بالبطولات السابقة ، وعلى امتصاص الاستعارات والكنايات في المواقف والألفاظ ، لحفز الهمم وإثارة الشعور بالسخط على الاحتلال الانجليزي ، والحض على مقاومة آثاره الاجتماعية السيئة . كما أن إعادة عرض أحداث

من التاريخ القومى عرضا دراميا ، يكون - بلا ريب - أكثر تأثيرا من التاريخ البطولى الأجنبى المعالج فى مسرحية مترجمة مطبوعة ، أو معروضة على الجماهير . بالإضافة الى هذا ، فإن استعادة انتصارات هذا التاريخ وهزائمه دراميا ، لا تتيح الفرصة لاذكاء الحس الوطنى فحسب ، ولكنها أيضا - تتيح ما لا تتيحه المسرحيات غير التاريخية المباشرة ، كالاسقاطات السياسية التى يحتمل فيها القدرة على مزاوغة الرصد السلطوى ، ورقابته الصارمة . أما المسرحيات التاريخية التى وضعها مؤلفنا ، فهى :

- الحاكم بأمر الله (١٩١٥ - ط أولى ١٩١٦ ، ط ثانية - روايات الهلال - العدد ٣٩٨ / فبراير ١٩٨٢) ولقد قدمها جوق أبيض وحجازى بدار الأوبرا فى أبريل عام ١٩١٥ .
- بنت الأخشيد (١٩١٥ - نشرت بـ « مجلتى » عدد مارس ١٩٣٥ - طبعة مستقلة سنة ١٩٣٨)
قدمها جوق أبيض وحجازى .
- أبطال المنصورة (١٩١٦ - ط ١٩٣٩)
قدمتها فرقة عبد الرحمن رشدى لأول مرة عام ١٩١٩ . كما قدمتها بعد ذلك فرقة ترقية التمثيل العربى .
- البدوية (١٩١٧ - ط ١٩٢٢)
قدمتها فرقة عبد الرحمن رشدى سنة ١٩١٨ ، ثم سنة ١٩١٩ .
- اسماعيل الفاتح (١٩٣٧ - ط ١٩٣٨)
قدمتها الفرقة القومية بدار الأوبرا فى أبريل ١٩٣٨ .
- الوزير شاور بن مجير (١٩٢٢ - ١٩٣٨ - مخطوطة)
الظاهر بيبرس (١٩٤٤ - أجزاء مخطوطة)
محمد الفاتح (١٩٤٤) .
- ذكر د . ابراهيم درديرى أنها لوداد عرقى ، بينما قالت د : نجوى عانوس أنها تصفحتها مخطوطة باسم ابراهيم رمزى .

(ب) المسرحيات الاجتماعية :

كان ابراهيم رمزى على وعى بتأثير المسرحية التاريخية فى نفوس مواطنيه الذين يعيشون حقبة من النضال الوطنى . كما كان يدرك مدى

فعالية المسرح بوجه عام ، ودوره في تنبيه الوجدان الجماعي وتثقيفه .
وكان رائده في ذلك - بصفة أساسية واعية - كاتبين مشهورين ، أولهما
نرويجي هو هنريك إبسن ، وآخرهما الأيرلندي الأصل جورج برناردشو ،
اللذين ترجم لهما إبراهيم رمزي بعض أعمالهما ، وحاول ترسم خطاهما
في معالجة الدراما الاجتماعية والكوميديّة الساخرة . إلا أن متطلبات الذوق
الجماهري المحدود الرؤية بسبب الافتقار إلى ثقافة فنية واعية - كانت
تفرض نفسها على اتجاهات الفرق المسرحية وبرامجها . وقد أثر ذلك على
اختيار كتاب المسرح لموضوعاتهم وطريقة تناولها ، مما جعل إبراهيم رمزي
- كالأخرين - يقع تحت امرة هذا الذوق المتحكم ، ولا يتباعد عنه بتفانيه
في نسج مؤلفاته على منوال إبسن أو شو على نحو ناضج ، والا ابتعد عن
الجماهير ، كما فعل توفيق الحكيم بمسرحياته ، عقب عودته من الدراسة
في فرنسا . ومسرحيات إبراهيم رمزي الاجتماعية التي أمكن التعرف
عليها هي :

- صرخة طفل (١٩٢٢ - ط ١٩٣٨ ، روايات الهلال - العدد
٣٩٨ / فبراير ١٩٨٢) .

- قدمتها فرقة اتحاد الممثلين عام ١٩٣٥ .

- الفجر الصادق (١٩٣٨ - مخطوطة) .

- بنت اليوم (١٩٢٢ - مخطوطة) .

٥. (ج) المسرحيات الكوميديّة/الهزليّة :

لسنا في مجال التاريخ للكوميديا المصريّة ومشتقاتها الهزليّة كي
نتبين مكانتها على خريطة الحركة المسرحية الباكّة ، ولا لكي نستدل على
موقع كوميديات إبراهيم رمزي فيها . فالمسرح في مصر نشأ كوميديا ،
حينما وضع بداياته يعقوب صنوع في صيغة مقطوعات فودفيلية ، عامية
اللغة والمناخ سنة ١٨٦٩ . وكان يمكن أن تتنامى هذه النشأة في حركة
عريضة ، ان كانت قد توافرت لها أسباب التطور ، وخاصة أنها ذات
جذور في تربة التراث التمثيلي الشعبي ، لولا أن اكتسحتها موجة المسرح
الغنائي والجاد ، التي زحفت من الشام مع وفادة فرقتي سليم نقاش ،
وأبو خليل القباني ، وما توالد عنهما من فرق مقلدة .

ومع هذا ، فإن الروح الكوميديّة المتأصلة في مزاج الشعب المصري ،
بقيت تمازج بعض النصوص المسرحية ، أو تنفصل عنها في شكل

استكتشات ، أو فصول ، أو مسرحيات مستقلة ضعيفة . وحاول عزيز عيد جاهدا في عام ١٩٠٧ ، ثم في عام ١٩١٥ أن يستقطب النشاطات المسرحية الكوميديّة البسيطة في فرقة ، تهدف الى احداث تيار شكلي يعمل على نرقية المسرح الفكاهي ، وتغلبه على الأنواع الأخرى السائدة . وبقي يواصل جهوده المتعثرة ، حتى هيات الظروف الاجتماعية للكوميديا فرصة البروز . والتفوق جماهيريا على الأشكال الدرامية الأخرى بفضل محاولات نجيب الريحاني ، وعلى الكسار وغيرهما ، من الكتاب الذين يدين لهم التيار الكوميدي بأساسياته ، من أمثال : محمد عثمان جلال ، وأمين صدقي . وبديع خيرى ، وغيرهم .

ولقد استطاع ابراهيم رمزي أن يدلي بدلوه بين الدلاء ، ويقدم للمسرح الكوميدي بعض النصوص الهزلية ، التي بقي منها أشهرها وأحسنها ، وهو نص مسرحية « دخول الحمام » .

ومن الملاحظ ، أن وعى كاتبنا بدور المسرح الايجابي في المجتمع ، لم يتجل في تطبيقاته الدرامية فحسب ، وانما كذلك في آرائه التي كان ينشرها . قال مرة عن هدف الكوميديا ، بأنه « يراد بها الجوهر في انتقاد نقائص المجتمع ، وفي العرض مجرد التسلية والاضحاك » . (المؤيد - ١٩١٥/٥/٢٦) كما كان على معرفة - ولو محدودة - بالأنواع المستولدة من الكوميديا ، كما صنفها دارسوها في العالم الغربي .

ولقد وضع ابراهيم رمزي المسرحيات الهزلية الآتية :

- دخول الحمام مش زى خروجه (١٩١٦ - ط ١٩٢٤ ، ط ١٩٣٩ ، ط مجلة « الهلال » يولية ١٩٧١ و « روايات الهلال » - العدد ٣٩٨ / فراير ١٩٨٢) .

قدمتها فرقة عزيز عيد في أكتوبر سنة ١٩١٧ ، كما قدمتها فرقة جورج أبيض ، وغيرهما من فرق مسرحية .

- عقبال الحبايب (١٩١٦ - مخطوطة) .

مثلتها فرقة جورج أبيض .

- حنجل بوبو (١٩١٧ - مفقودة) .

فودفيل ، قدمتها فرقة عزيز عيد ، ولعب يوسف وهبي دورا فيها . ويقال بأنها من اعداد عزيز عيد وأمين صدقي عن رواية فرنسية تسمى « الزفاف » .

- أبو خوند (١٩١٧ - مخطوطة) .

(د) مسرحيات مجهولة :

وهناك - الى جانب ما ذكرنا - مسرحيات مفقودة ، ولا تعرف
الا عناوينها ، وعزوها - المؤكد - الى ابراهيم رمزي . من ذلك :

- طريد الأسرة (١٩٤٤) .

ورد هذا العنوان على غلاف احدى مسرحيات رمزي المطبوعة
كنوع من الدعاية .

- بشير أغا (١٩٤٤) .

انظر أعلى العنوان .

٢ - مترجماته .

لا شك أن الأدب المسرحي العربي مدين « بوجوده » للمسرح
الغربي ، سواء كان قالبه دراميا أو غنائيا ، أو كان شكله مأسويا
أو ملهويا ، أو أسلوبه رومنسيا أو واقعا . ولا شك - أيضا - أن
الترجمة كانت الوسيلة الأساسية والمثلى ، للتبشير بالفنون المسرحية ،
واشاعتها ، والتعريف بأهدافها وأصولها الفكرية والتقنية . ومنذ أن
اتصل الرائد الأول مارون نقاش بالمسرح الغربي فى أواخر النصف
الثانى من القرن الماضى ، والاتصال لا يزال - حتى الآن - تيارا متقطعا
أو مستمرا ، وفعالا فى تخصيب الفكر المسرحي العربي ، ومساعدته على
التطور وملاحقة أحدث معطيات الأساليب والأشكال .

ومن ثم ، كانت حصيلة المسرحيات المترجمة فى الفترة التى تعيننا
هنا باذخة من ناحية الكم ، وإن كانت تمازجها أخلاط من الغث والسمين ،
والكلاسيات والرومنسيات ، والتراجيديات والميلودراميات ، والكوميديات
والهزليات ... الخ ومهما كان الأمر ، فإن الترجمة - قبل أى شئ -
كانت الأسرع والأسهل من التأليف ، والأقدر على ملاحقة احتياجات
الفرق المسرحية ، والأجدى فى قياس أذواق المتفرجين ومعرفة منازعهم .
كما كانت المسرحيات الوطنية المترجمة - دون المؤلفة - هى الأصلح فى
تخفيفه المواقف السياسية ، ومغالطة الرقابة .

ولقد ترجم ابراهيم رمزي ما يقرب من خمسة عشر نصا مسرحيا
عن اللغة الانجليزية ، سواء كان النص فرنسي الأصل ، أو دينمركيا ،
أو نرويجيا ، مثلا . وهذه المترجمات تستسلم بسهولة لمبضع الفحص
والمعالجة ، لما يكتنفها من عيوب وآفات كانت منتشرة على نحو وبائى فى

غالبية المسرحيات التي كانت تترجم عصر ذاك . فهي قد تتغاضى عن نقل العنوان الأصلي نقلا حرفيا ، وتبتدع عنوانا آخر ، وقد تحذف ما يعسر على النقل الى العربية ، أو تضيف ما يماشى قدرة المترجم أو الحس الفني العام ، وقد تتحايل على المعنى الغامض أو التورية الملتبسة بما يقاربها أو ينأى عنها ، وقد تعيد ترتيب المشاهد في المسرحية ، أو تقوم بتطويلها أو تقصيرها ، وقد تتفانى في انتقاء العبارات الخطائية أو المسجوعة ، أو تقحم الحكم والأمثال اللامعة لداع أو بلا داع ، وقد تنظم بعض المقطوعات النثرية في الأصل للغناء ، أو تحدث العكس ، أو تدس في السياق كلمات حوشية غريبة لاستعراض قدرة المترجم البلاغية .

ومترجمات ابراهيم رمزي ليست حرفية أو دقيقة ، وانما مصابة بعلّة أو أكثر من تلك العلل المذكورة ، أو بعلل أخرى ، يحتاج كشفها جميعا ومناقشته الى توفر جهدى طويل ، لا يهمننا هنا على الاطلاق .
أما مترجماته المسرحية – دون المعربات والمصرات – فهي :

(١) مترجمات معلومة :

- قيصر و كليوباترا – للكاتب برناردشو (١٩١٤ – ط ١٩١٤) .
قدمتها فرقة جورج أبيض في أبريل عام ١٩١٤ بدار الأوبرا
الحديوية .
- خير الدين ، أو بربروسا – للكاتب جون براون (١٩١٧ –
مخطوطة) .
قدمتها فرقة أولاد عكاشة في ديسمبر عام ١٩١٧ .
- بيزارو – للكاتب ريتشارد برنسللي شريدان (١٩٢٧/٨ –
مخطوطة) .
- أسير كرومويل – للكاتب ادوارد همرد (١٩٢٧/٨ –
ط ١٩٢٨ ؟) .
- عدو الشعب – للكاتب هنريك إبسن (١٩٣٢ – ط ١٩٣٣) .
قدمتها فرقة جورج أبيض .
- الملك لير – للكاتب وليم شكسبير (١٩٣٢ – ط ١٩٣٢) .
قدمتها فرقة جورج أبيض .
- ترويض النمرة – للكاتب وليم شكسبير (١٩٣٣ – ط ١٩٣٣) .
قدمتها فرقة جورج أبيض .

- شارل السابع - للكاتب اسكندر ديماس الأب (١٩٤٤ - ١٩٤٤) .
- قدمتها فرقة جورج أبيض ١٩١٠ .
- عادة ليون - للكاتب ادوارد لورد ليتون (١٩٤٤ - مخطوطة) .
- قدمتها فرقة جورج أبيض .
- ريشيليو - للكاتب ادوارد لورد ليتون (١٩٤٤ - مخطوطة) .
- قدمتها فرقة جورج أبيض .
- لو كنت ملكا - للكاتب ماك كارتى (١٩٤٤ - مخطوطة) ،
- يبدو أن الريحاني قدمها كأوبريت من تلحين داود حسنى (؟) .
- القلب الميت ، أو سجن الباستيل - للكاتب وولتر فيليبس (١٩٤٤ - مخطوطة) .
- تيمور لك ، التتري - للكاتب ماثيو جريجورى لويز (١٩٢٩/٨ - مخطوطة) .
- قدمتها فرقة جورج أبيض - ولحن موسيقاها سيد درويش .

١١٠ (ب) مترجمات مجهولة :

- الأمير سليم (١٩٤٤) .
- ورد هذا العنوان على غلاف احدى مسرحيات رمزي المطبوعة كنوع من الدعاية .
- سجين الباستيل (١٩٤٤) - عن رواية ديكنز انظر أعلى العنوان .
- التاج (١٩٤٤) .
- نفس المصدر أعلاه .

٣ - التعريب والتمصير

كانت حركة التعريب والتمصير فى المسرح المصرى - خلال الفترة التى نتحدث عنها - نشطة ، ولا تزامنها من حيث الكم الا حركة الترجمة اللغوية التى كان يحاولها القادرون وغير القادرين . أما مسيرة التأليف الخالص ، فقد كانت متخلفة عن هاتين الحركتين بمسافة مديدة .

ولا شك أن المصير الأول في تاريخنا المسرحي ، هو محمد عثمان جلال . فقد عالج في الزجل المصري خمس كوميديات لموليير ، خص الأربعة الأولى منها بعنوان عام : « الأربع روايات » ، من نخب التيساترات ، (ط - ١٨٨٩) ، ثم نشر الخامسة وحدها ، تحت اسم « الثقلاء » (ط - ١٨٩٦) . أما مترجماته الزجلية للمسرحيات التراجيدية الثلاث التي عالجها عن جان راسين ، فقد طبعها حوالى عام ١٨٨٣ ، تحت عنوان : « الروايات المفيدة ، فى علم التراجيدة » .

وتنالت بعد محمد عثمان جلال أرتال من المصريين ، أو المقتبسين . لا يمكن حصرهم ، لضياح مصادر مراجعة أعمالهم ، كما تعسر محاسبة المحصورين منهم ، لأسباب عديدة فى غاية التعقيد ، لعل فى مقدمتها استحالة تعيين الأصول التى استمدوا منها أعمالهم ، وصعوبة تحديد مصطلحات ، أو مفاهيم قلقة أوحى بها تلك الأعمال ، كالتصوير ، والتعريب ، والاقتباس ، والتشويه ، والتأثر ، والسرقه ... الخ .

ولقد مارس ابراهيم رمزى عملية التصير المسرحى ، أو التعريب . أو الاقتباس فى عدد من المسرحيات التى انتقاها من اللغة الانجليزية ولا شك أن الحدود هنا بين تلك الممارسات غير مؤكدة ، لغياب المصادر :

- عزة بنت الخليفة (وعنوانها الأصلى : « نور العيون - أو بنت الخليفة ») . (١٩١٥ - ط ١٩١٦) .

وقد صيغت المعالجة فى اللغة العربية الفصحى ، ومما جاء فى مقدمتها : « عزة بنت الخليفة ... رواية تمثيلية ذات فصل واحد . ألفها الشاعر هنريك هرتز الدنمركى (١٧٩٨ - ١٨٧٠) . ونقلها الى الانجليزية بالشعر المعروف بالغنائى الشريف ادموند فيليبس ، وعربها ومصر موضوعها ابراهيم رمزى ... ومثلتها الفرقة التمثيلية من جمعية أنصار التمثيل فى ٦ يناير ١٩١٦ ، ومثلت فى الأوبرا السلطانية لثانى مرة فى حفلة الجمعية الخيرية الاسلامية ، يوم ٢٣ مارس ١٩١٦ ، » .

- سياحة حمروش بك (١٩١٧ - مخطوطة) .

ممصرة فى اللهجة العامية عن الترجمة الانجليزية لمسرحية « رحلة بيرشون » للكاتب الفرنسى يوجين لايش . وقد عرض التصير عام ١٩١٧ .

- ورقة اليانصيب (١٩١٧ - مخطوطة) .

ممصرة في اللهجة العامية عن مسرحية بنفس الاسم للكاتب
الانجليزى صمويل بيزلى . وقد قدمتها فرقة أولاد عكاشة .

– القائد المصرى (١٩٤٢) .

ورد هذا العنوان على غلاف احدى مسرحيات رمزى المطبوعة
كنوع من الدعاية .

٤ – التمثيليات الغنائية

لقد بقى المسرح الغنائى ، منافسا منتصرا على المسرح الدرامى
الحالى حقبة طويلة فى بداية عمر المسرح المصرى ، والعربى على نحو
عام . ومع أن الغلبة كانت آخذة فى الانعقاد – فى بطن – للمسرح الدرامى
الحالى ، بسبب تزايد وعى الجماهير ، واصرار معظم المثقفين على
تخليصه من الغنائيات والتطريبات المستهدفة فى حد ذاتها ، الا أن الكثيرين
من رواد المسرح فى تلك الفترة اضطروا – تحت زخم المسرح الغنائى –
الى المشاركة فيه رغم قلة اقتناعهم به . وكان من بين هؤلاء ، جورج أبيض
كممثل وصاحب فرقة ، وابراهيم رمزى كمؤلف وضلع أكثر من ثلاثة
نصوص لاتهمنا – على نحو أساسى – لأنها أدخلت فى التاريخ الموسيقى
منه فى التاريخ المسرحى . من ذلك أوبريتات :

– الهوارى (١٩١٧/١٨ – ط ١٩٢٢) .

قدمت هذه الأوبريت فرقة جورج أبيض فى أغسطس عام ١٩١٨
من تلحين سيد درويش .

– الدرة اليتيمة (١٩١٩/١٨ مخطوطة) .

قدمتها فرقة جورج أبيض من تلحين سيد درويش .

– شمشون ودليلة (١٩١٩ ؟ – مخطوطة) .

كان هناك أكثر من نص غنائى عربى يدور موضوعه حول قصة
شمشون ودليلة التوراتية المعروفة . من ذلك ما عربه محمود شوقى
لفرقة جورج أبيض ، وما أعده بشارة يواكيم لفرقة أولاد عكاشة ، وتلحين
داود حسنى . . . الخ .

أما النص الأصيل لهذه الاعدادات فيرجع الى لبرتو أوبرالى فرنسى

من ثلاثة فصول ، وضعه فيردناند لومير ولحنه كاميل سانت سانس (١٨٧٧) . ومع أن نص ابراهيم رمزي قد يبدو مصرياً قحاً إلا أنه قد ذكر في أحد أحاديثه أن مصدره الأساسي « أوبره هولندية » (السجل - ص ٢١٠) .

٥ - السيناريوات السينمائية

وفي أخريات حياته ، كان اهتمام ابراهيم رمزي بأدبيات السينما يتزايد ، مع تزايد اهتمام المسئولين عن صناعتها وتسويقها . فوضع عدداً - لا بأس به - من السيناريوات تميل معظم لقطاتها - في المراحل الأولى من التأليف - الى صيغة المواقف المسرحية التي كان قد تمرس عليها سنين طويلة .

ولقد شجعت بؤادر نجاحاته الأدبية والمادية ، على اقتحام ساحتها التجارية ، فأسس عام ١٩٤١ ، شركة « استديو رمزي » للإنتاج السينمائي ، بالاشتراك مع ابن أخيه المهندس حسن اسماعيل رمزي ، الذي كان قد استقال من مصلحة التنظيم ، ليعمل مع عمه .

ولقد وضع ابراهيم رمزي سيناريو فيلم « الموسيقى » وقام بإنتاجه ، إلا أنه فشل عند عرضه على الجماهير فشلاً ذريعاً ، مما كان سبباً مباشراً في ضياع ثروته ، وفي تعريض صحته - التي كان قد أنهكها العمل الدؤوب المرهق - للتدهور . وهذه التجربة الفنية التجارية الفاشلة ، تستعيد من الماضي تجربة أخرى مشابهة . فقد أدار لحسابه الخاص تياترو الهمبرا عام ١٩٣٣ ، وافتتحه بعرض مسرحيته المعروفة « صرخة طفل » ، إلا أن خسارته المادية في تلك المغامرة ، أجبرته على الهرب من هذا الميدان .

وأهم السيناريوات السينمائية التي تنسب اليه ، وليس هنا محل نقى حقائقها :

- ساميديل (١٩٣٤) - من الجاني (١٩٤١) - خفايا الدنيا (١٩٤١) - نشور الهدى - دموع اللقاء - المجنونة - تعالى معي - الموسيقى .. الخ .

٣ - تعريف بنماذج من مؤلفاته المسرحية

١ - كتب ابراهيم رمزي مسرحيته التاريخية « أبطال المنصورة » في أربعة قصول في اللغة العربية الفصحى . وأدار أحداثها خلال الحملة الفرنسية الصليبية على دمياط ، بقيادة الملك لويس التاسع - أى بين سنتي ١٢٤٨ و ١٢٥١ م . وحول الظروف النفسية الشخصية ، والاجتماعية العامة التي ألمت بكتابتها ، ذكر المؤلف في مقدمته لها :

« هذه ثالث رواية وضعتها ، وكان ذلك سنة ١٩١٥ مطاوعة لشعور ابتعثه هم المصريين يومئذ لتغيير القوم عاهليتهم بالرغم منهم ، وايقاظا لنفسية. كاد يتلفها ما كانوا يلقونه من المذلة والعبث . ولقد حاولت ليأذن الرقيب بتمثيلها ، فلم أفلح الا في ١٩١٨ . فقد تضافر موظفون قلم المطبوعات على رفضها ، والنيل مني ومنها ، عند رجال السلطة السياسية والعسكرية ، فنالوا الحظوة لديهم كما أرادوا ، وباءوا بعد ذلك بخزى من الله والوطن . »

وأخيرا ، مثلتها فرقة الأستاذ عبد الرحمن رشدي لأول مرة في المنصورة ، تكريما للمدينة التي حدثت فيها واقعة التاريخ الذي أدونه لأبطالها . . . » (ص ٣) .

ويعنى هذا - كما هو واضح - أن المسرحية استهدفت - من خلال قيام الحرب العالمية الأولى - بث روح الحماس الوطني في نفوس المصريين ، عن طريق تذكيرهم بماضيهم المجيد ، والاشادة بقدراتهم العسكرية والمعنوية السابقة . والمسرحية - على هذا النحو - تمثل تيارا عصريا في حركة التأليف المسرحي - بل والترجمة أيضا - كان يدعو الى مناهضة الاستعمار الانجليزى . ومن ثم كان المسرح - وقتذاك - في مقدمة الوسائل الأدبية التي التزمت بتأجيج روح الوطنية في نفوس الأهلين ، وحفزهم على مقاومة الاحتلال ، كما قاوموه من قبل ، حتى ولو كان أوربيا حديثا .

ولعل تجريد القصة من وعائها المسرحي العام - دون تحليل مستفيض - يقوم بالتعريف المستهدف على روح الحكمة وطريقة معالجة المادة التاريخية .

نعرف من مواقف الفصل الأول ، أن السلطان الصالح نجم الدين أيوب مريض في فراشه ، ويعانى سكرات الموت . كما نعرف أن الذي يعود هو الطبيب (هبة الله) ، وأنه رجل جاسوس ، فرنسي الأصل ، تخلف في مصر - وهو صغير - عن الحملة الفرنسية ، التي جاءت لغزو

مصر منذ ثلاثين سنة . وقد عمل فى قصر الملك أيوب كطبيب له ولزوجته شجرة الدر . وكان هذا الطبيب يحب الأميرة صفية أخت شجرة الدر . ولما طلب من الملك أن يزوجه إياها ، رفض طلبه ، بينما كان يبهرس أمير المماليك على علاقة غرامية متبادلة بتلك الأميرة

وهذه الأميرة الجميلة أسيرة الآن فى أيدي الفرنسيين الذين اجتلوا دمياط دون مقاومة تذكر . وبسبب هذا الاحتلال السهل ، يقوم الأمير بيبرس بمهاجمة الأمير فخر الدين . أتاك جند مصر ، ويتهمه بالتفريط فى الدفاع عن دمياط ، والانسحاب منها دون محاربة . ويحتدم النقاش بين الأميرين ، حتى ليجرد كل منهما سيفه على الآخر . وهنا تدخل شجرة الدر ، وتهدىء من غضبهما ، وتذكرهما بخطر الحملة الغازية التى تهدد أمن البلاد . فيهدأ الفارسان ، ويتصالحان ، ويجد الأمير فخر الدين فرصة للحديث عن الخدعة التى جعلته ينسحب من دمياط . فقد جاءت فتاة - وهو فى معسكره بدمياط - وأخبرته بأن الفرنسيين قد نزلوا بفارسكور ، فخشى أن يحاصره الأعداء من الخلف ، فانسحب من دمياط ، وأسرع بجيوشه الى فارسكور . ولما لم يجد للفرنسيين أثرا فيها ، تحقق من أنه وقع ضحية خدعة دنيئة

وتخطرهما شجرة الدر بأن السلطان الصالح قد توفى فعلا فى هذا الوقت العصيب . فيتفق الثلاثة على كتمان خبر موته ، خوفا من حدوث الفتن والاضطرابات ، ويقسمون على المصحف والسيف يمين الولاء للدولة ، وعلى رأسها شجرة الدر .

وتدور أحداث الفصل الثانى فى رحبة فسيحة بضیعة صغيرة قرب فارسكور تخص الشيخ برنار . وهو - كهبة الله الطبيب - فرنسى الأصل ، ويعيش فى مصر منذ الحملة الفرنسية السابقة . ولهذا ، فهو يتجسس على خطط المصريين لحساب بنى قومه . ويجرى حوار بين برنار وصبية أسمها مريم ، نفهم منه ، أنها هى الفتاة التى خدعت الأمير فخر الدين ، وجعلته ينسحب بعساكره من دمياط الى فارسكور كي تسقط المدينة غنيمة باردة فى يد الفرنسيين . ثم يدخل عليهما شخص يدعى فيليب ، ولكنه - فى الحقيقة - هبة الله الذى يعمل طبيبا للملك . ويعترف العميل فيليب - أو هبة الله - بأنه مرخ جسم السلطان المريض بمرهم سام ، ولهذا ، فهو يعانى - اللحظة - آلام الموت المبرحة . فيخطر برنار بأن الأميرة صفية التى يحبها (هبة الله) حبا جما ، والتى وقعت أسيرة للفرنسيين بدمياط ، قد أمر الملك لويس باطلاق سراحها ، وتوصيلها الى

أختها شجرة الدر معززة مكربة • الا أن الأمير دارتوا - شقيق الملك - احتفظ بها لنفسه سرا ، بغية اغتصابها •

وهنا يثور هبة الله غاضبا من فعلة دارتوا ، ويصفه بالفساد والفجور ، ويهدد بإبلاغ الملك عما ارتكبه أخوه الخليع • الا أن الشيخ برنار يستشيط غيظا ، ويهدد هبة الله بإفشاء حقيقة أمره الى بيبرس إن هو اتصل بالملك وصرح له بفعلة دارتوا • كما يهدده بإذاعة سر جريمته للفارس أقطاي ، إذ أنه - أي هبة الله - قد خطف ابنة أقطاي وهي طفلة ، وأخفاها عند برنار ، حتى كبرت ، وأصبحت الصبية المتفرنسة التي تدعى الآن مريم ، أو ماري •

ثم يدخل الأمير دارتوا متبوعا بشقيقه الأمير بواتيه ، ويتعاركان لأن كلا منهما يريد الاستئثار لنفسه بالأميرة صفية • الا أن برنار يهدي من غضب الأخوين المتخاصمين ، ويصالح بينهما ، باعطاء مريم لبواتيه ، وصفية لدارتوا • وساعتئذ يقتحم الأمير بيبرس المكان ، ويحاول تخليص صفية حبيبته • ولا تكاد المعركة تدور بينه وبين الأخوين حتى يوقفها دخول الملك لويس • ولكنها سرعان ما تدور مرة أخرى ، وتسفر عن فرار الملك مع أخويه وبرنار ، وانتصار بيبرس ، وعودته غانما مع حبيبته صفية ، والصبية مريم ، التي تعلن اسلامها في حضرة الفارس المخلص •

وتقع أحداث الفصل الثالث بالقصر الملكي في المنصورة حيث يجري تجهيز الجيش للملاقاة الفرنسيين المعتدين • وتجتمع شجرة الدر بقوادها العسكريين لرسم خطة الدفاع ، والنصر على الأعداء • ويتم لقاء عاطفي حار بين بيبرس وصفية التي تدعو له بالفوز وسلامة العودة • ويدبر الطبيب « هبة الله » مع الشيخ برنار ، والأمير دارتوا ، خطة لخطف الأميرة صفية التي لا يزال الأمير يشتهيها •

وتنجح الخطة ، ويتم خطف صفية ومريم ، بينما يموت الأمير فخر الدين وهو يحاول انقاذهما • ثم يدخل الأمير بيبرس بعد أن قضى على جيش دارتوا ، وتدور معركة بين الفارسين ، تنتهي بمصرع دارتوا ، وإعلان نصر المسلمين على الفرنسيين ، وأسر مليكهم لويس التاسع ، وسجنه في بيت القاضي لقمان بالمنصورة •

ونعلم من الفصل الرابع - والآخر - أن الأمير ركن الدين بيبرس قد جاب البلدان والقفار بحثا عن حبيبته صفية ولكن لم يعثر لها على أثر • كما نعلم أن المماليك - بناء على مشورة شجرة الدر - استقدموا طوران شاه من قلعة كيفا ونصبوه ملكا على البلاد ، خلفا لأبيه الملك

الصالح . ومع أنه شاب ضعيف الشخصية ومستهتر ، إلا أنه يصرح بأن الملك حق الهى له . لهذا ، يستأسد ، ويحاول أن يتآمر على بيبرس وصحبه ، للتخلص منهم ، كما يسىء معاملة شجرة الدر زوجة أبيه ، ويأمرها بألا تبرح غرفتها إلا بأمر منه . غير أن الأمراء المماليك يهددونه بالعصيان والخلع ، ويحملونه حملا على التراجع ، والاذعان لمطالبهم .

ثم يفاجأ الجميع بدخول صفية ومريم (عائشة) ، ونعلم أنهما وضعتا - بعد خطفهما - على ظهر سفينة كانت مبحرة الى عكا . ولكن تصادف أن شاهدتا الملك واقفا على الشاطئ ، فنادتا عليه ، واستغاثتا به . ولما عرف قصتهما ، أمر بفك أسرهما ، واعادتهما الى المنصورة . وتنتهى المسرحية بقتل الحائن هبة الله ، ورد مريم (عائشة) الى حضن أبيها أقطاي نائب الأتابك ، وصفية الى حضن حبيبها المنتصر ركن الدين بيبرس البندقدارى أمير المماليك البحرية . وبهذا تنتهى المسرحية نهاية سعيدة .

الحقيقة ، أن مسرحية « أبطال المنصورة » ، ليست خير ما كتب إبراهيم رمزي فحسب ، وإنما تعد من أحسن المسرحيات التاريخية التي ظهرت فى المسرح المصرى ، قبيل الحرب العالمية الثانية ، بل انها ترقى - بقوة تركيبها - الى مستوى الكثير من المسرحيات الوطنية العالمية .

فمؤلفنا لم يلتزم بالوقائع التاريخية التزاما حرفيا ، كان من الممكن أن يغرقه فى طوفان من التفاصيل المتشابكة ، التى تنأى به عن أهم متطلبات الصنعة الدرامية ، كالتركيز ، والايحاء ، والتصوير بالحدث . ولكنه اختار اطاره الأساسى من المادة التاريخية - كما سجلها ابن الأثير والمقرئى بصفة أساسية - ثم ضفر مختاراته ، بأحداث أخرى تماشيها من صنع خياله . ومن هنا ، تحركت المشاهد ، بما يمكن أن يدير رضى الصراع الدرامى ، ويلقى عنصرى المفاجأة والتشويق . وهذا الخيال المبدع - بلا شك - قد عمل على احياء المادة التاريخية الهامدة ، ووسع من رقعتها ، وعمق من أبعاد شخصياتها ، وأكسبها الروح الانسانية ، والايهام باحتمالية حدوثها ، واتفاقها مع منطق الواقع .

بالإضافة الى هذا ، ضمن - مادته تلك - ظلال قضية سياسية كانت تشغل بال الواقع المعاصر ، وانتقد خلالها الخطر الذى يمكن أن يهدد الكفاح الوطنى بسبب الشقاق بين الزعماء ، وفساد رأس الدولة الذى يمثله طوران شاه ، أو الخديوى . كما ألمح - قدر المستطاع - وحتى لا تطارده الرقابة التى وقفت له طويلا بالمرصاد - الى

وجوب التحام الشعب والجيش ، لاجتياح كل المعوقات التي تحول دون تحقيق النصر والاستقلال .

ومما أضافه خيال ابراهيم رمزي شخصية هبة الله الفرنسي الأصل والمصري النشأة ، وجعله يعيش صادقا في ولائه لمواطنيه الفرنسيين ، وكاذبا في اخلاصه لمعاشريه المصريين الذين لم يشكوا في وفائه المزيف . وهذا الازدواج في الوظيفة جعله محركا للأحداث ، ومخططا ناجحا للمؤامرات ، فجاءت سلوكاته خليطا من دوافع البغض ، والحقد ، والأنانية ، والكذب ، والرغبة في الانتقام .

كما أضاف المؤلف الى شخصياته التاريخية ، شخصيتي برنار الاقطاعي الفرنسي المتعصر ، ومريم (عائشة) ابنة أقطاي التي فرنسها خاطفوها وهي صغيرة ، وجعلهما يحوكان مؤامرة خطيرة ، كانت السبب في استيلاء الفرنسيين على دمياط دون مقاومة ، ولم يكن السبب هو تقاعس المصريين عن الدفاع عنها ، أو هزيمتهم العسكرية . وبإضافة هذه الشخصيات المخلوقة ، الى الشخصيات التاريخية المستخدمة ، مثل : بيبرس ، وأقطاي ، ومحسن الكاظمي ، وطوران شاه ، وشجرة الدر ، وصفية ، ومثل : الملك لويس ، والأميرين دارتوا وبواتيه ، اتسعت رقعة التاريخ ، وخرجت الى نطاق الفن ومتطلباته .

كما يلاحظ أن ملامح الشخصيات التاريخية والخيالية على حد سواء مقنعة ، لأنها اكتسبت أبعادها من ملابتها للواقع ، ومن تحركها بدوافع إنسانية ، سواء كانت شخصية بحتة ، أو انفعالية ، أو دينية ، أو غرامية ، أو وطنية . ولهذا ، فهي تمارس مواقف الشجاعة ، والجبن ، والتردد ، والغدر ، والاخلاص ، والطهارة ، والحب ، والبغض حسب صراعاتها الداخلية والخارجية . فمثلا ، لم تصور شخصية بيبرس على نحو بطولي مطلق - كما يفعل الميلودراميون - وإنما كانت تعتريه لحظات من الضعف الإنساني ، وخاصة عندما يعبر عن حبه للأميرة صفية . وعن حاجته الى الحنان ، والدفع العائلي . وهذا الصدق مع الواقع ، لا ينطبق على الشخصيات المصرية فحسب ، وإنما يشمل - أيضا - الشخصيات الفرنسية . فالملك لويس - مثلا - شخص متعصب لدينه وقوميته أشد التعصب ، ولكنه يحمي الأميرة صفية المسلمة عندما وقعت في الأسر بدمياط ، ويأمر بإطلاق سراحها ، وانصافها من أخيه عندما طمع فيها .

أما أسلوب ابراهيم رمزي اللغوي في هذه المسرحية فليس هناك أدل ولا أصدق مما قاله أستاذنا الدكتور محمد مندور . ان « أسلوبه مركز ،

بغزير المعانى ، نابض بالحركة النفسية والحركة الدرامية ، رغم متانتها اللغوية ، وقوة سبكه . واذا كان يتألق فى اختيار ألفاظه ، فاننا لا نلحظ هذه الأناقة عيبا ، بل نحسبها ميزة للمؤلف ، تدل على تملكه للغة الفصحى كأداة للتعبير ، كما تدل على أنه كان يملك روحا شعرية لم تظهر فيما نظم من قصائد فحسب ، بل ظهرت أيضا فى نثره ، وفى تضاعيف حوارهِ دون أن تنال شيئا من طبيعة هذا الحوار الدرامية ، . (ص ٤١) .

٢ - أما النموذج التعريفى الثانى من مسرحيات ابراهيم رمزى فهو من مجال الكوميديا ، ويتمثل فى هزلية عامية اللغة ، من فصل واحد ، اسمها « دخول الحمام ، مش زى خروجه » وضعها فى بواكير عام ١٩١٦ . وكان مبعث أقصوصتها - كما حكى - ويمكن إعادة نص ما جاء على قلمه فى مجلة « المسرح » :

« لفافة من الورق الذى كان يؤتى فيه بالجبن كل صباح لصديقى الكاتب المقتدر الأستاذ محمد السباعى زميلى بقلم الترجمة فى وزارة الزراعة يومئذ . اذ كان نومة موعد الديوان . فما كان يستطيع أن يتناول طعام الصباح فى منزله . وكانت ورقة من كتاب جمع فيه ناشره طائفة من المواويل البلدية القديمة . وكان صديقى الأستاذ يجلس لياكل حيث شاء . ولذلك وجدتها على مكتبى ، فلما تصفحتها أعجبت بواجده من مواويلها وهو الذى أوردته على لسان زينب . اذ تغنى : سبع سنين وست أشهر . . . الخ وكان جو غرفتنا المظلمة بوزارة الزراعة ، يخضر التفكير . وجوار الأستاذ السباعى يدعو الى العمل ، والنظر الى صديقنا جمال أفندى الذى كان يشاركنا فى الغرفة يوحى الروح البلدية الى الكاتب . . . وسرعان ما أهويت على الورق أثبت عليه صورة الفكر الحائث حتى انتهيت من روايتى فى ثلاث ساعات وذلك قبيل انصراف الديوان » . ولما قرأ ابراهيم رمزى مسرحيته على زميليه فى العمل ، علق أحدهما وهو جمال قائلا : « صحيح يا اخوانا - دخول الحمام مش زى خروجه » . وهنا طرب ابراهيم رمزى لهذا المثل واتخذ عنوانا لمسرحيته . وأسرع بها الى عمر وصفى الذى كان قد ألف فرقة غنائية هزلية ، كي يخرجها . اقترح عليه أن يضيف اليها كثيرا من الأغاني حتى تتفق وأهداف الفرقة . وبعد أن اعتذر رمزى عن ذلك ، حملها الى عزيز عيد الذى رحب بها وتعاهد معه على أن يكتب له سبع مسرحيات سمائية ، بل وأعلن عن عنوان أولها قبل أن ترد اليه ، وهى مسرحية « عقبال الحبايب » (المسرح - ٨/٨/١٩٢٧) .

وأخرج عزيز عيد المسرحية في تياترو الأبيه دي روز بالقاهرة في أكتوبر عام ١٩١٦ ، ولقيت نجاحا كبيرا . وقام هو نفسه بدور أبو عويس العمدة ، بينما قام محمد صادق بدور أبو حسن صاحب الحمام ، ومحمود رضا بدور نشاشي صبي الحمام ، وحسن فايق بدور عويلى خفير العمدة ، والسيدة روز اليوسف بدور زينب زوجة صاحب الحمام ، وكان بالنسبة لها ، أول دور (بلدى) تؤديه

ويذكر زكى طليمات في مقدمة الطبعة الأولى من المسرحية ، أنها كانت تحظى بالنجاح الباهر أينما كانت تعرض ، وكانت إحدى المسرحيات القليلة التى تجول بها جورج أبيض وفرقة فى أنحاء كثيرة بالوجه البحرى ، وذلك فى أعقاب الحرب العالمية الأولى

وتدور أحداث المسرحية فى رحبة حمام بلدى فى حي بولاق . أما زمانها - كما أراده المؤلف - فهو عام ١٢٨٢ هجرية ، أى فى عهد الخديوى اسماعيل . وقد أرجع المؤلف تاريخ وقوع أحداثها الى الماضى ، كى يتجنب المؤاخذه والمصادرة ، ان هو أجرى أحداثها فى عصره القائم . وتفتتح المسرحية بعد الفجر بقليل ، وأبو الحسن - صاحب الحمام البلدى - يرغى ويزيد ، ويشكو الى صبيه النشاشي قلة الواردين الى الحمام ، مما جعل لقمة العيش عسيرة المنال . وبسبب هذا الكساد ، والرزق الضيق ، عزم على اغلاق الحمام ، وبيع بشاكيره ومحارمه وفوطه ، وامتهان مهنة أخرى تكون أكثر ربحا . ولما تستيقظ زوجته الشابة الجميلة المرحه ، وتستوضح سبب هذه الجلبة ، يخطر لها زوجها أبو الحسن بأنه سيهجر العمل فى الحمام لقلة دخله ، ويحترف شغلة أخرى مضمونة الرزق ، وهى أن يعمل شاهد زور رسمى فى المحكمة الشرعية .

« زينب : طب والفوط هتعمل لك ايه بس ؟؟

الحمامى : هبيعهم ، وأشتري شال كشـمير أتلفح به ، وأجيب طربوش مغربى منجله أصلى ، بشال استامبوللى . . . وعندك الجبة والقفطان الى لطشهم الواد على م العمدة الى جه يستحمى ليلة العيد
دول يخلونى واحد زى أهل الخير الصالحين . ياللا ناوليهم لى .

زينب : ولكن ياراجل ازاي تحلف اليمين قصاد القاضي بالكذب ؟؟ . .
انت ماتخفش لينقلب على عينك ؟؟ .

الحمامى : مش من شئونك ياويله . أنا ما أخوك أحمد شغلنى عشرين شهادة زور فى المحكمة وكانت الأشياء رضا هو جديده على ؟؟ .

زينب : ولما تبقى أعمى وتحسس (تضحك) أبقى أجرك والا ايه ؟؟ الى
ما انت شايف وانت مفتح (تضحك) .

الحمامي : أنا يامره حاحلف في سرى يمين طلاق انى ما احلفش قصاص
القاضى يمين صدق أبدا . . .

زينب : ديهده . . . ودا ايه يعنى ؟؟ .

الحمامي : يعنى اليمين ماينقلبش على عنيه زى ما بتقولى . وابقى آجى على
رجلى للبيت وفى أمان الله . . وفى جيبى عشرين حته بخمسة من
نظار الوقف الى واكلىن حقوق العالم ، ومن الأوصيا ، ومن ولاد
الرفضى الى يبقى المال عندهم بالكوم ، ولما نسوانهم تطالبهم بالنفقة ،
يدعوا انهم مش لاقين اللضا ، ويخشوا المحكمة حافيين ولا بسين
جلاليب مقطعة . . .

زينب : طيب ، ومش حرام عليك تيجى ع الغلابة ؟؟ .

الحمامي : ما الغلابة بتقولى لهم ربنا يروحوا له . . وأنا ايش حكون . . .
نشاششى : يا سلام م الكفر . . ياربى ماتأخدوش اسستغفر الله العظيم
الخ (ص ١٤ - ١٥) .

وينصرف الزوج لممارسة مهنته الجديدة مع شقيق زوجته أحمد
الذى يبدو أنه لا يجيد شيئاً الا شهادة الزور فى المحاكم لقاء أجر .
ولا تكاد زينب تنتهى من ندب حظها النكد ، والشكوى من الفقر ورقة
الحال ، حتى يدخل أبو عويس العمدة ، وفى صحبته خفيه عويل . لقد
قدم العمدة الى الحمام ليستحم ، ويتوضأ ، قبل أن يقابل الباشا الناظر ،
ليشكره على منحه لقب البهوية . ويحدث موقف فكه ، أساسه سوء
تفاهم بين العمدة وخفيه من جهة ، وصبى الحمام نشاششى من جهة
أخرى . وتدخل زينب على أثره تتخطر فى دلال بنت البلد الذكية .
وتعرف أن العمدة يحتفظ فى جيبه بمال وفير ، حصله من بيع القطن ،
وأنه فى طريقه لمقابلة الباشا الناظر . وهنا يسيل لعابها للمال ، وترى
فى العمدة صيدا دسما ، وخاصة أنه أعجب بملاحتها ، وأخذ يطرئ
صوتها ، عندما كانت تغنى لنفسها ، كما لو أنها المطربة المظ .

وسرعان ما يعمل ذكاؤها على نسج شباكها حوله ، فتخطره فى
نعومة وطراوة بأن زوجها على أبو حجازية قد غاب عنها منذ سبع سنين
وستة أشهر وستة أيام ، ولا تعرف مقره أو مصيره ، وعندما تصارحه
بأنها وقعت فى غرامه من أول نظرة ، يطير صوابه ، ويروح يمتدح

جَمَانَهَا ، ويطارحها الهوى . فتبدي موافقتها على الزواج منه ، بعد حصولها على الطلاق من زوجها الهاجر ، ولكى يتم ذلك ، تقترح عليه أن ينتحل شخصية زوجها الغائب ، ويتسمى باسمه ، ويطلقها أمام القاضى الذى سيأتى الى الحمام بعد حين . ليستحم كعادته كل صباح . فلا يمانع العمدة فى هذا الانتحال مادام الأمر سيفضى الى زواجه منها .

وهنا يتسلل الى المشهد أبو الحسن - الزوج الحقيقى - وهو معمم ، ويرتدى الجبة والقفطان ، وفى صحبته نسيبه أحمد الذى يتزىي نفس الزى . ولما يسترقان السمع الى الحديث الجارى بين زينب والعمدة ، يدركان أنها تحوكم مؤامرة لابتنزاز مال العمدة ، وأنها فى مسيس الحاجة لمشاركتها . وعندما تراهما زينب ، تمسك بتلابيب العمدة ، مدعية أنه زوجها على أبو حجازية ، ابن محمد أبو حجازية من دهشور ، وأن أمه هى خدوجة بنت سيد أحمد . انها تطالب زوجها الذى تمسك بخناقه - بالطلاق بعد أن هجرها طويلا . ويجاريها العمدة فى كل مزاعمها .

ويقوم أبو الحسن على الفور ، بتقمص شخصية القاضى ، بينما يقوم نسيبه أحمد بتمثيل دور الحاجب . ويأخذ الاثنان فى الرطانة كمدعى الفقه والنحو مما يثير ضحك المشاهدين ، واعتقاد العمدة فى صدقهما . وتشرح زينب للقاضى وحاجبه ، تفصيلات قضيتها : لقد هجرها زوجها الذى تقبض عليه الآن سنين طويلة ، ولكنها التقت به - الساعة - مصادفة ، وتريد الطلاق منه حالا . ويوافق العمدة - طبعاً - على كل ادعاءاتها ، ويصدر القاضى (المزيف) حكمه بطلاقها منه . ولا يكاد العمدة يهم بالانصراف الى حال مسيله ، حتى تطالبه زينب بحقها فى نفقة ثلاثة أشهر . فتوافق المحكمة على طلبها ، ويضطر العمدة - أو الزوج المدعى - الى دفع المبلغ فوراً . الا أن مطالب الزوجة تتوالى ، وموافقات القاضى تتبعها ، والعمدة لا يملك الا الدفع ، حتى أفلس تماماً . فقد حكم القاضى على الزوج (العمدة) أن يدفع لزوجته المدعاة زينب ما يلى :

٥٠ جنيها مجيديا قيمة مؤخر الصداق ،

و ٣٠ جنيها مجيديا نفقة شرعية عن كل سنة من سنين غيابه ، فيكون اجمالى المبلغ ٢٢٥ جنيها ، و ٣٠ جنيها عن كل سنة لمدة ١٠ سنوات لأن زينب ادعت للقاضى انه ربما يكون فى أحشائها حمل مستكن منذ أن فارقها زوجها ، أى منذ أكثر من سبع سنوات . كما تطالب زينب بنفقة للطفل الذى سيولد فيما بعد . هذا ، بالإضافة الى أجرة الست الداية ، وثمان الخخال ، ووهبة الحجاب للمولود وهنا لا يملك العمدة المفلس

الا أن يلعن ويسب ، ويخلع عمته ، ومركوبه ، وجبته ، ويرميها واحدة وراء الثانية فى وجوههم • وبينما العمدة ، ينصرف هاربا ، مع خفيه ، يتعلق به النشاشيئى صبى الحمام ، مطالبا بدفع البقشيش • فيضحك الجميع ، وهم يغنون :

الله يخلي لنا البسطا أهل الكرامات
رزق الغلابة على العبطا فى دى الأوقات

(ص ٣٦) •

من المعلوم فى تاريخ الدراما الغربية ، أن للكاتب الفرنسى ألفريد دى موسيه (١٨١٠ - ١٨٥٧) ، مجموعة من المسرحيات القصيرة ، التى تعالج حبكة كل منها أحداث حكمة جارية ، أو مثل سائر ، أو قولة مأثورة ، تتخذ كعنوان لها ، مثل : مسرحية « لا مزاح فى الحب » ، أو مسرحية « يجب أن يكون الباب مفتوحا أو مغلقا » ، وهذا ما يطلق عليه « مثل مسرحى » Proverb dramatique

ومسرحية مؤلفنا ابراهيم رمزى تذكرنا بهذا الاتجاه • فالمثل العامى المعروف الذى يقول : « دخول الحمام ، مش زى خروجه » ، اتخذته المسرحية عنوانا لها ، وانطوت أحداثها - فى الوقت نفسه - على مغزى دى مستويين : أحدهما رمزى ، يماشى المثل فى روحه ، وآخرهما حرفى أو واقعى ، وهو أن الأحداث تدور فعلا فى حمام شعبى ، وأن العمدة دخله بالفعل على حال ، وخرج منه - بالفعل أيضا - على حال أخرى •

وتعد هذه المسرحية علامة بارزة فى تاريخ الكوميديا المصرية ، فى عهدها الباكر • اذ أنها خرجت مصرية صميمة من بين زحام المترجمات ، والمصرات ، والمعربات ، وتمثيلات الفرائكواراب ، ومن كل ما كان أجنبيا فى روحه ، وان ارتدى الزى القومى ، ورطن باللغة المحلية • فهى هزلية شعبية هادفة تعتمد على المفارقة فى الموقف ، وعلى الشخصيات العامة القادرة على توليد الضحك بلا اسفاف ، أو تهريج رخيص يخدش الحياء •

لقد تناول المؤلف فى مسرحيته - بالنقد غير المباشر ، والسخرية المرة المستترة - قضيتين شرعيتين حساستين ، كانتا محل مؤاخذه المثقفين وقتذاك ، وهما قضية « الحمل المستكن » الذى تدعيه الزوجة على زوجها الهاجر ، وقضية « عدم طلاق الغائب » الا تحت اشتراطات عسيرة • وفى هاتين القضيتين ، يمكن أن تتعرض الزوجة للوقوع فى الفحش والسفاح • ولهذا ، كان من بين أسباب نجاح المسرحية وانتشارها ،

الارتباط الموضوعي بهوم المجتمع المحرجة باسم الدين . وبالتالى ،
أثار عرض المسرحية جدلا بين رجال الفكر والتشريع ، مما أسفر عنه إعادة
النظر فى التشريعات المتعلقة بشئون القضاء الشرعى . وفى هذا يقول
المؤلف :

« حينما ألفت روايتى (دخول الحمام) ، أردت أن أبين شيئا من
معايب اجراءات المحاكم الشرعية فيما يختص بالأحوال الشخصية ،
وما يحيق بالناس من الشر منها وقد أدى تمثيلها الى
وصول الاحتجاجات الكثيرة من القضاة الشرعيين فى الأقاليم ، على السماح
بتمثيل هذه الرواية التى زعموا أنها تنتقص الدين ولكن الحقانية لم تهتم
بهم ، بل ألفت يومئذ لجنة لاصلاح ما أمكن من الأحوال الشخصية التى
كانت سائدة يومئذ » . (المسرح - ١٩٢٧/٨/٨ ص ١٧ - ٢٥) .

والى جانب طرح هاتين القضيتين للتهكم والنقد ، لم تخل المسرحية
من غمزات ببعض الأوضاع الاجتماعية ، ولا من الاشارة الى استغلال
الأغنياء للفقراء ، واضطرار الفقراء الى امتهان صنوف غريبة من العمل ،
تتعارض مع ضمائرهم ، كى لا يموتوا جوعا .

وتتميز حبكة المسرحية بتسلسل مواقفها ، وترباطها ، وسرعة
ايقاعها ، وعدم الدخول فى تفاصيل ، تصيب الكل العام بالترهل وبطء
الحركة . أما الشخصيات فنابعة من البيئة الشعبية ، وتعبر أقوالها
وأفعالها عن طبيعتها المزاجية والاجتماعية . فالعمدة - مثلا - من
الشخصيات النمطية المبكرة فى المسرح ، والتى لا تزال تستخدم فى
المسرحيات الكوميدية ، كأداة من أدوات الاضحاك . فهو يعبر عن المفارقة
بين سلوك قاطن المدينة الذكى المرح ، وابن الريف الطيب الساذج الذى
تغلبه شهواته سريعا . وهو يذكرنا - فيما بعد - بشخصية كشكش بيه
وتابعه زعرب عند نجيب الريحانى . كما أن زينب شخصية نمطية هى
الأخرى ولا تزال عنصرا من عناصر بعض الكوميديات المصرية فى المسرح
والسينما . فهى بنت البلد التى تتميز « بالفهلوة » ، وخفة الظل ،
وسرعة البديهة ، واستثمار أنوثتها ودلالها وذكائها فى الايقاع بالمغفلين
الطامعين فيها .

ولقد كتب ابراهيم رمزى مسرحيته تلك فى اللغة الدارجة المرصعة
بالكنايات الشعبية الجاهزة للتداول ، وبالأمثال المعروفة ، حتى تتأكد
مصادقية الشخصيات . وهذا الاتجاه فى اللغة يجىء تطبيقا لرأى ابراهيم
رمزى فى الحوار المسرحى . اذ نشر مقالا قيما جاء فيه :

« يجب أن تكون العامية لغة الروايات العصرية ، مهما كان نوع المتكلم . فلا يخفى أن العامية اليوم درجات ولهجات وصيغ . ومنها ما يشبه السليمة ، لولا الاعراب ، تبعاً للظروف والعرف وشخصية المتكلم ونوع ادراكه ، ومقدار تعلمه . وأما جعل الخاصة يتكلمون الفصحى ، والخدم العامية ، وهكذا . . . فاحتيال وأكذوبة ، لا يجمل أن تعرضها على المرسح ولا هو يحتملها . وان كانت الرواية التاريخية قديمة ، أو كانت عن قوم أباعد كالصين ، أو الروس ، أو الانجليز مثلاً ، أو كانت الرواية جديده ، فالواجب أن تكون لغتها فصحي ، لأن هذه اللغة تفيد في تصور المعنى وايضاحه ، وربما أذتها العامية ، لأنها ذات خصائص محلية تتلف القصد من الروايات الأجنبية » (مجلة الهلال - ١٩٢٤)

وهذا - بلا شك - رأى ناضج في لغة الحوار المسرحي .

ولقد التزم به رمزي في تطبيقاته المسرحية ، كما تمثلنا من قبل ، وكما نتمثل الآن .

٣ - ومن مسرحيات ابراهيم رمزي الاجتماعية ، يمكننا أن نعرف بمسرحيته « صرخة طفل » ، التي كتبها - لأنها جادة - في اللغة العربية الفصحى . ومع أنها وضعت عام ١٩٢٣ ، الا أنها - كما يقول المؤلف في المقدمة - بقيت في أضيائها ، ولم تمثل الا سنة ١٩٣٥ ، ثم طبعت بعد ذلك بثلاث سنوات . ولقد أخرجها - لأول مرة - زكي طليمات ، وقام حسين رياض بدور علي بك ، وفتوح نشاطي بدور الدكتور خليل ، وعبد العزيز خليل بدور بشير أغا ، وفردوس حسن بدور زهيرة هانم ، وروحية خالد بدور عطية هانم .

ويدور موضوع المسرحية - بصفة عامة - حول العلاقات الزوجية والعائلية في طبقة اجتماعية معينة ، وبصفة خاصة حول المرأة الشرقية التي تنزع الى التحرر كالمرأة الأوروبية ، دون أن تستكمل - مع مجتمعتها - وسائل هذا التحرر الحضارية . فالمرأة في المجتمع المصري الراقى - وخاصة مجتمع الصفوة من الأتراك - لم تكن عصر ذاك قد تزودت بالتعليم الكافي ، أو الوعي الناضج بأخلاقيات المجتمع وقيمه ، أو الحس المتنامي بالمسئولية الاجتماعية ، والقدرة على العمل خارج المنزل ، والاستقلال عن الرجل استقلالاً اقتصادياً ومعنوياً .

وتقع أحداث المسرحية في فصلين ، وتتوافر فيها وحدتا الزمان والمكان الى جانب وحدة الموضوع . فالمكان هو ردهة فيلا على بك المحامي

بمصر الجديدة ، والزمان هو فترة متصلة ، لا يكاد واقع أحداثها الفعلي يتعدى زمن تمثيله الا قليلا .

ان زوجة قسطلی باشا - التي يشار اليها في المسرحية باسم الست الكبيرة - قد تبنت في الماضي طفلة من استانبول أسمتها زهيرة ، أصبحت الآن غادة حسناء في الخامسة والعشرين من عمرها . وزهيرة هانم هذه متزوجة من محام نابه اسمه علي بك ، يكبرها بنحو عشر سنوات . ولأن الزوج منكب بكليته على عمله ، فقد أحست الزوجة المتبطللة بالفراغ ، وذبول زهرة شبابها ، وكلما تيقنت أنها عاقر لا تلد استبد بها الجزع والتوتر ، والميل الى الاستهتار . ولهذا ، اندفعت في تهور الى أحضان عشيق شاب ، اهتم باطراء جمالها ، وارضاء نزواتها ، فتعلقت به وعزمت على الزواج منه بعد أن يتم طلاقها من زوجها الغافل عن أمرها . أما هذا العشيق فهو الدكتور خليل ابن عم زوجها . وهو شاب في السابعة والعشرين من عمره ، ومتخرج حديثا في إحدى مدارس الطب الانجليزية ، ويجيد مداعبة النساء الفارغات ودغدغة أحاسيسهن . الا أن هذا الطبيب العاشق يروح - في الوقت نفسه - بهواه ، ورغبته في الزواج من عطية هانم أخت زهيرة الصغرى بالتبني . وعطية تلك هي الوجه الرومنسي المضاد لأختها المتطرفة في واقعيتها . فهي فتاة حيية ، وديعة ، جميلة في العشرين من عمرها ، تبادل الدكتور خليل الإعجاب والحب .

وعندما تطلب عطية من أختها زهيرة بالتبني ، رأيها في الدكتور خليل كزوج - بعد أن فاتحتها أخته صراحة في هذا الأمر - تثور زهيرة ثورة الأناني المطعون في كرامته ، وتستبد بها نار الغيرة الجنونية وترفض الموافقة على هذا الزواج ، بدعوى أنه طبيب ناشئ ، قليل الدخل . وتصدم عطية التي لا تعرف شيئا عن دوافع أختها الحقيقية ازاء هذا الموضوع ، وتروح تبكي حبها المحصور وقسوة أختها اللامبالية .

ويتدخل في هذه المصادفة غير المتكافئة بشير أغا - باشي أغا سراي قسطلی باشا . وهو رجل حبشي الأصل واللون ، في الخامسة والستين من عمره ، نظيف الملبس ، لطيف الطلعة ، طيب القلب ، فصيح اللسان ، مثقف - الى حد معين - ثقافة دينية تقليدية . لذا ، يعد نفسه الوالد الروحي لزهيرة وعطية ، بل ومعلم بنات السراي وجواريتها . ولما يتأكد بشير أغا من حقيقة العلاقة الآثمة بين زهيرة وابن عم زوجها الدكتور خليل ، يثور ثورة عارمة ، ويصر على فصل هذه العلاقة ، وتصحيح مسارها ، بردع زهيرة عن غيها ، وتزويج خليل من عطية ، ماداما يتبادلان الحب . وبينما تقاوم زهيرة هذا السعي في عصبية وقحة ، فان الدكتور

خليل يبدو أمام هذا الصراع سلبيًا ، ومترددًا ، وكأنه يراوغ فكرة الزواج من عطية ، والانسحاب على جثتي عشيقتيه . وهنا يغضب بشير أغا ويصب على العاشقين الآثمين جام سخطه ، بل ويهددهما بفضح علاقتهما الفاحشة ، واعلام الزوج المخدوع . ثم يغادر المكان محنقا مغيظا ، شبه مطرود من زهيرة .

ويلتقى على بك مع زوجته زهيرة ، في حضور ابن عمه العاشق الدكتور خليل . ويدور حوار بين الثلاثة عن العلاقة الزوجية ، يكشف - الى حد ما - عن جانب من شخصية كل منهم . فالدكتور شاب مرح ، محدود المال ، حديث عهد بالعلاقات النسائية ، ولهذا ، فهو سعيد بتهافت زهيرة عليه ، ورغبة عطية فيه . والزوج المحامي شاب جاد ، منصرف الى عمله خارج البيت أو داخله ، على أمل تحقيق المستوى المعيشي اللائق بأسرته . أما الزوجة ، فهي أنثى جميلة ، استعراضية النزعة ، تحس بالتبطل والفراغ في حياتها ، وتبحث - كما تقول - « عن يشتهى شم عبيرها » . ولذا ، فالعلاقة بينها وبين زوجها ، محكومة دائما ، بالتوتر ، والشجار ، والجدل العقيم .

ويدخل بشير أغا عليهم ، وفي صحبتته المأذون ، ولما تلحق بهما عطية بعد . ويعلن على الحضور رغبته الأكيدة في تزويج خليل من عطية ، مادامت هناك مقدمات اعجاب متبادلة . فيتحمس على بك لاتمام هذا الزواج ويباركه ، بينما تعارضه زهيرة بشدة ، ولكنها عاجزة تماما عن تقديم مبررات هذا الاعتراض . أما الدكتور خليل فلا يزال مترددا . حائرا ، ويحاول أن يرجي بحث هذا الموضوع ، بدعوى أنه لا يملك تكاليف الزواج . وهنا يطرح بشير أغا شبابه حوله ، حتى لا يهرب ، ويعلن - في شهامة أبوية ميلودرامية - بأنه سيدفع المهر من جيبه الخاص . فهو يمتلك ألفين من الجنيهات ، مما اجتمع له طوال حياته ، ويعد بالتنازل عن ماله ، وممتلكاته كلها لعطية وحدها . وازاء هذا المأزق ، لا يملك الدكتور خليل الا أن يوافق على الزواج ، الذي يباركه على بك ، بينما تصمت زهيرة مدحورة مغلولة .

لا شك أنه سهل هنا تمييز بعض تأثيرات الكاتب المسرحي هنريك إبسن ، وخاصة فيما يتعلق بطرح أفكار الطبقة البرجوازية ، ومناقشة قضية تحولها الثقافي . وقد تشير زهيرة هنا - بطرف خفي - الى نورا هيلمير في مسرحية « بيت دمية » ، وهي تنشر آراء مؤلفها في غضون الأحداث . الا أن تمرد زهيرة على وضعها الاجتماعي ، سرعان ما همد أمام ضغط التقاليد والعرف ، لأنه مجرد نزوة لا أخلاقية . ولهذا ، ظلت

قضيتها ضحلة ، ومرفوضة ، بينما تحولت الأضواء الى الجانب الأخلاقي التقليدي المتمثل فى بشير أغا وعطية .

وليس من الغريب ، أن يتخير ابراهيم رمزي شخصيات مسرحيته تلك ومناخها ، من المجتمع التركى الذى كان يعيش على سطح المجتمع المصرى الصميم ، الذى كان يعاني - بلا شك - بعض المشكلات التى فرضتها ظروف الغزو الحضارى الأوروبى . كما أن ابراهيم رمزي - التركى الأصل - كان يميل الى انتقاء موضوعاته - بصفة أساسية - من البيئة التى نشأ فيها ، وكان على علم بتفصيلات أوضاعها الاجتماعية والثقافية . الا أن التركيب الطبقي للأتراك عندما وضع ابراهيم رمزي مسرحيته سنة ١٩٢٣ ، اختلف بالنسبة للتركيب الاجتماعى المصرى ككل ، عندما مثلت المسرحية سنة ١٩٣٥ . اذ أن الطبقة البرجوازية المصرية ، كانت قد أخذت تتحرك رأسيا - قبيل الحرب العالمية الثانية - كي تلعب دورها القيادى فى شئون حياتها ، بل وتعمل على امتصاص هذه الطبقة الوافدة ، كما امتصت من قبل الغرباء ، والوافدين عليها .

وحوار المسرحية - كما أشرنا - مصاغ فى اللغة الفصحى . ولأن الموضوع المعالج أخلاقى فى أساسه ، فقد اقتضت الضرورة ، أن يميل - فى بعض المواضع - الى استخدام بعض العبارات الخطابية ، والمواقف الميلودرامية ، ومناقشة بعض القضايا الاجتماعية مناقشة جدلية مباشرة من منطق أخلاقى . وهذا كله ، يرضى المشاهدين كما يماشى أسلوب التمثيل المعاصر . وقد تشير هذه المناقشات بدورها الى تأثير برنارد شو الذى اتصل به مؤلفنا اتصالا فكريا وشخصيا ، مثلما يشير اليه اسراف مؤلفنا فى وصف مظاهر شخصياته الخارجية ، وتحركاتها الداخلية ، وصفا تفصيليا ، قد يتجاوز فى طوله أحيانا - حد المعقول الى حد ابتعاث الملل عند القراءة . فبعد أن وصف منظر المسرحية وصفا دقيقا - كما يفعل برنارد شو - راح يصور شخصياته - كما قام من قبل فى مسرحياته الأخرى - تصويرا مفصلا . قال عن عطية هانم :

« هى فتاة فى العشرين من عمرها ، بيضاء الوجه ، صفراء الشعر نوعا ما ، عسلية العينين ، أسيلة الخد ، صغيرة الجسم . اذا أنعمت النظر فى وجهها تبينت فتاة طيبة القلب ، مخلصه فى قولها ، وقورا ، كريمة النفس . ملابسها غالية القيمة على بساطتها فى قطعها ، وبعد عن التأنق . ترتدى معطفا من الحرير الأسود ، وقبعة فوقها نقاب أسود شعشاع (ييشه) ، ولكنها تكون قد أسقطته عن وجهها ساعة الدخول . ويبقى المعطف مزorra طول الفصل الأول . لا يبدو من تحته شيء ، اللهم

الا ما يبدو من القبة ، وهو صدر فستان أحمر ، يشعر الناظر من رؤيتها ٠٠٠ الخ ، (ص ١٠٨) كما لا يفوت مؤلفنا وصف الحركة المادية والنفسية التي تسبق الحوار ، أو تتغلغل فيه ، مما يندرج تحت مصطلح « الارشادات المسرحية » .

ومن البين ، أن خاتمة المسرحية – التي أرادها المؤلف سعيدة – مفتعلة ، ولا تحقق الهدف الأخلاقي المقصود . فاصرار بشير على تزويج خليل بعطية عن طريق تهديده بإعلان علاقته المحرمة بزهيرة زوجة ابن عمه ، قد يوحي بأنه يتستر على الفساد بديكتاتوريته الساذجة ، ويستغله لاجراء (مقاصد) أخلاقية ، وبأن هذا الزواج سيفشل لأنه يتم تحت ضغوط وقتية . كما أن المشكلة القائمة بين زهرة وزوجها على بك لا تزال قائمة وبلا حل ، ولربما كررت علاقاتها الجنسية مع شبان آخرين ، ان لم تعاود الاتصال السابق بخليل حتى ولو كان زوج أختها الصغرى ، وخاصة أنه يبدو انتهازيا ، ومتريدا في اتخاذ موقف حاسم .

ومن الملاحظ أن عنوان المسرحية لا يعبر عنها تعبيرا مباشرا ، وإنما هو مستخلص من عبارة أو عبارتين وردتا في الحوار على نحو رمزي ، كى يعلن عن باطن زهرة القلق . فهي تحس – لا شعوريا – بنداء الأمومة ، وعجزها عن انجاب طفل ، يمكن أن يملأ فراغ حياتها ، ويصلح من حالها مع زوجها الذي يصارحها بقوله : « يا زهرة أنا لا ألومك على صراحتك ، لست أنت التي تصرخين ، إنما الذي يصرخ هو الولد » . إلا أن استقامتها المحتملة على يد طفل ، أمر مستبعد – الى حد ما – لأنها – كما تبدو – أنثى متمردة ، أنانية ، ذات طابع فردي ، سيظل ملازمها حتى ولو أنجبت عددا كبيرا من الأطفال .

من المؤكد أن ابراهيم رمزي – مهما اختلفت الآراء حول تقييم نشاطه المسرحي – معلم بارز ، لم يحتل – بعد – موقعه المتقدم في حركة تطور الدراما المصرية قبل توفيق الحكيم ، والتي لم يفرد لها التسايرخ الأدبي الحديث – حتى الآن – مساحة موسعة . وأعتقد أن الانعطافة الحادة التي دفعت الى الكتابة المسرحية ، لم تكن ظروف عصره الفنية ، وإنما احتكاكه المباشر بالمرح الانجليزى أثناء دراسته القصيرة في لندن ، وتعرفه على برنارد شو من خلال عرضه الذي كان يجرى لمسرحية « قيصر وكليوباترا » على مسرح ساقوى في أواخر نوفمبر عام ١٩٠٧ ، واشترك في أدائها لورانس أوليفيه ، لذا ، كانت ترجمة هذه المسرحية هي أولى خطوات ابراهيم رمزي في المسرح العربى . ومن المرجح أن تعرفه على برنارد شو أدى بالتالى الى تعرفه على أعمال إبسن . ومن ثم ، تحسدت مثالياته

الدرامية فى مسرحيات هذين العمالقين ، الا أن الوضع المسرحى فى مصر
والذى كان يتحكم فيه ذوق غنائى أجبره على مصالحته • الا أن وعى
ابراهيم رمزى تجاوز فى هذه المصالحة الضرورية ، المترجمات الشائنة ،
والمصبرات المسبوخة ، والتمثيلات الغنائية الفجة ، والمؤلفات
البدائية •

ان ابراهيم رمزى ثمرة من ثمار التطور الفكرى والأدبى والفنى
التي أينعت فى الربع الأول من قرننا الحالى • وكان كغيره من الوطنيين
المثقفين على وعى بالتيارات السياسية والاجتماعية التي كانت تتقاطع
فوق سطح الحياة المصرية وفى جوفها • واستطاع - فى مجال إبداعه
المسرحى - أن ينوع مصادر موضوعاته ، ويكتب المسرحية التاريخية ،
والاجتماعية ، والفكاهية ، وأن يطور أسلوبا فى الحوار الدرامى ، اتسم
بالسلاسة ، والتدفق ، والقدرة على التعبير • • وكما كان على بيئة من
احتياجات الجمهور المسرحى ، كان أيضا على معرفة بأصول التقنية
المسرحية • ولو كانت اقامته فى لندن امتدت سنوات طويلة ، ولو لم تكن
الرقابة فى عصره سيفاً مصلتا على الفكر الحر ، لكانت إبداعاته أكثر
وأنضج •

أهم المراجع :

- إبراهيم درديرى (د) • أدب إبراهيم ومزى • القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٧١ •
- إبراهيم ومزى • (أهم مسرحياته المطبوعة والمخطوطة • ومحادثة غير مباشرة عنه مع السيدة كريمته المرحومة أميمة عام ١٩٦٩)
- أبطال المنصورة : القاهرة : طبعت على نفقة محمود أفندى الأفندى ، فبراير ١٩٣٩ ؟؟
- مسرح إبراهيم ومزى (دخول الحمام مش زى خروجه - صرخة طفل) القاهرة : روايات الهلال ، العدد ٣٩٨ ، فبراير ، ١٩٨٢ •
- رواية دخول الحمام (مجلة « المسرح » ، القاهرة : العدد ٨٣ ، الصادر فى ٨ أغسطس ١٩٢٧ •
- سعاد أبيض • جورج أبيض • القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ •
- محمد تيمور • حياتنا التمثيلية ج ٢ • القاهرة : مطبعة الاعتماد ، الطبعة الأولى ، ١٩٢٢ •
- محمد شكرى • السجل المصرى للمسرح والسينما • القاهرة : مطبعة عطايا ، ١٩٤٥ •
- محمد مندور • المسرح النثرى • القاهرة : ١٩٥٩ •
- نجوى عانوس (د) مسرح إبراهيم ومزى (رسالة دكتوراه - مخطوطة - آداب اسكندرية - ١٩٨٦) •
- يعقوب لاندو (د) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب • ت : أحمد المغازى ، القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٧٢ •
- يوسف أسعد داغر • معجم المسرحيات العربية والعربية - ١٨٤٨ - ١٩٧٥ • بغداد : وزارة الثقافة ، ١٩٧٨ •

براكسا

بين أريستوفان ، وتوفيق الحكيم

– مقدمة : تعريف الم عرف

– توفيق الحكيم ، والمصادمة السياسية الأولى

– براكسا في مجلس الشعب الاشتراكي

– براكسا في قصر التيه السياسي

پراكسا

بين أريستوفان ، وتوفيق الحكيم

تقدمة : تعريف المعروف :

ها قد أفلت شمس حياة توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) واستخفت عن العيون في طيات الغيوب . وكان حتما مقضيا أن تأفل ، مهما طالت سنوات العمر . . . تلك سنة الله ، ولن تجد لسنة الله تبديلا . غير أن سناها لا يزال - وسيبقى - منبعثا من ثنايا انتاجه الخصب الوفير ، الذي ما ونى عن التجديد والصدور ، خلال ما يزيد على ستين عاما .

وهذا الانتاج المتنوع - في الفكر ، والمسرح ، والرواية ، والقصة ، والخطبة ، والمقالة ، والنقد النظري ، والسيرة الذاتية - يكاد يعادل انتاج جيل بأكمله ، من الأجيال المتأخرة . لذا ، يعتبر بذاته مؤسسة بارزة ، متقدمة ، للتوعية الثقافية . . . وان اتصفت بمنهج شخصي خاص ، وروح فكرية معينة . . . ولكن ، ألا يتفرد بذلك - عادة - كبار الكتاب ذوو الأساليب المميزة ؟؟

واذا كان لتاريخ الدراما العربية - منذ نشأتها وحتى الآن - أن يتسلسل في حلقات من التطور ، فان اسهام توفيق الحكيم فيه ، يتمثل في حلقة ضخمة ، تتنوع بداخلها الأشكال ، والأساليب الدرامية : من مأساة ، وملهاة ، ومأسلهة ، وهزلية ، ومن واقعية ، ورومنسية ، وذهنية ، ورمزية ، وعبثية . . . الخ . هذا بالاضافة ، الى محاولاته الحميدة ، في التنظير الدرامي ، وابتكار المسرواية ، والقالب المسرحي العربي ، واللغة المسرحية الثالثة ، ومالم يقبض له أية فعالية مؤثرة في الحركة المسرحية المعاصرة . ومع هذا ، فان تلك الحلقة المسرحية البارزة التي أضافها الحكيم الى حركة الدراما العربية ، تتضاءل أمامها - كما وكيفا - كل الحلقات التي سبقتها ، وكذلك كل التي لحقت بها . فاحتل

بذلك التبريز - عن جدارة ولسنوات مديدة قادمة - قمة الابداع المسرحي في العالم العربي ، بل وأفسح لنفسه بها ، مكانا بين مؤلفي الدراما في العالم الخارجى . ومن ثم قلما نجد مؤلفا عربيا معاصرا ، لم يقرأ بعض نتاجه ، ولم يتأثر بفكره وتقنيته ، حتى ولو على نحو معارض ، أو مقلد ، أو رافض .

ولعل أبرز خصيصة اشتهرت عن الحكيم فى مسرحياته تلك - التى أربت على الثمانين - أسلوبه الحوارى الذى اتسم بالسهولة الممتنعة ، وسلاسة العبارة ، وتسلسل الأفكار التى ترتدى أزياءها اللغوية الصحيحة البسيطة ، وتتحاشى التقعر والتكلف . كما تتخلله روح مصرية أصيلة ، تسرع الى التقاط المفارقات فى اللفظ أو الموقف ، وتفجرها - اذا لزم الأمر - بالسخرية التى تولد الشجن ، أو البسمة الطرية . وبهذا الأسلوب الحوارى الذى تفرد به الحكيم ، شارك معاصريه من مزدوجى اللغة - كطه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، وهيكىل ، والزيات ، وأحمد أمين - رحلة بحثهم فى تعصير لغة الكتابة الأدبية ، وفى السعى - الى تحقيق هوية ثقافية عربية معاصرة ، تجاهد فى مصالحة الماضى الموروث والحاضر المجلوب ، عن طريق تمثيل القديم بلا تعصب ، والاحتفاء بالتيارات الحضارية الوافدة بلا تهافت اعتباطى ، أو تحفظ يخرجها على نحو متشكك أو متردد .

ومن هنا ، كان من أميز كتابات الحكيم كلها ، تعبيرها عن تيار فى اللاشعور ، رضع من الثقافة الشرقية ، وتغذى من الثقافة الغربية والعالمية . فاذا ما كان قلبه مع الجاحظ ، وأشعب ، وأهل الكهف ، والقرطبي ، وابن هشام ، وابن عبد ربه ، والطبرى ، كان عقله مع أريستوفان ، وسوفوكليس ، وجوته ، وإبسن ، وشو ، وبتهوفن ، وموزار ، ودافنشى ، وسيزان ، ورامبرانت . ولذا ، كانت كتاباته تترقرق بنكهة المؤلف الشرقى ، الذى هضم ما امتاحه - بمشاعر الفنان وعقله - من شتى ينباع الثقافة التى استرفدها ، سواء كانت : اسلامية ، أو عربية ، أو فرعونية ، أو يونانية ، أو فرنسية ، أو عالمية ، أو مصرية حديثة .

وهكذا ، اذا ما كانت الجذور مؤصلة فى التربة الثقافية القومية ، وكان ريها من تهطال غيوم الريح الشمالية ، فانها لا تفقد جوهر طبيعتها ، وانما تثمر ما لا بد من استثماره الآن : فكرا عصريا واعيا ، يصل الأمس باليوم ، واليوم بالغد .

لا شك أن انتاج توفيق الحكيم - الذى حاول حصره فيما يزيد على سبعين كتابا - تخصصه الدراسات الجادة ، التى لا يمكن أن تنكر دوره

الريادى فى تاريخنا الثقافى المعاصر ، ولكنها يمكن أن تختلف وتتقارع حول قيمته وطبيعته ، بل ويجب أن تكون كذلك ، لا مجرد أناشيد جوقية تسبيحية . ان ميراثه الأدبى والفكرى يشبه قطع الكريستال الأصيلة المعلقة فى سماوة الأدب العربى الحديث ، والتي تتضوأ باللمعات الرائقة الشفافة ، فىرى الواقفون حولها ألوانا متنوع ، كلما زفزفتها ربح الزمن .

ألا فليرحم الله توفيق الحكيم ، وأثابه بقدر ما أعطى ، وما انتسوى أن يعطى .

الحكيم والمصادمة السياسة الأولى

قضى توفيق الحكيم مرحلتى طفولته وصباه فى ظروف قومية ، معبأة بروح محتدمة ، واصرار مستوفز على النضال ، والتحرر من الاحتلال الانجليزى . ولم يكد عمره يتجاوز مرحلة اليقاعة ، حتى هبت عواصف الثورة المصرية فى مارس عام ١٩١٩ ، فاجتاحت مشاعر الشعب ، وأذكت حماسه الوطنى ، وزلزلت أفئدة الغاصبين . وكان ولا بد وأن تجرف فى هيجانها الثورى العارم توفيق - الطالب بالمدرسة الثانوية - فقبض عليه مع أعمامه ، وأودعوا معسكر الاعتقال بالقلعة ، مع ألوف الأبرياء المطالبين بحقوقهم الوطنية المشروعة .

وبعد أن حصل على أجازة الحقوق ، سافر الى باريس سنة ١٩٢٥ ، لنيل درجة الدكتوراه فى القانون . وهناك فرضت عليه الدراسة الاحتكاك المباشر بتراث الثورة الفرنسية ، وأصول المذاهب الاقتصادية والسياسية والمالية والتشريع الصناعى . هذا ، الى جانب اطلاعاته الثقافية الحرة ، والتردد على قاعات المسارح والموسيقا والمتاحف والمعارض الفنية . وبعد أن قضى نيفا وثلاث سنوات ، عاد الى القاهرة عام ١٩٢٨ ، وقد فشل فى الحصول على الدرجة العلمية المرجوة ، بينما نجح فى أن يعيد تكوينه فنانا مثقفا .

ونشطت - عقب العودة - خمائر الوعى السياسى الكامنة فيه - والتي ترسبت خلال دراسته فى مصر وفرنسا - لتتفاعل مع المناخ الفكرى والأدبى السائد ، والذي كان يتماوج بانتفاضات اليقظة السياسية والاجتماعية ، والتيارات الحزبية المتشاحنة ، والدعوات الى شحذ الوعى الوطنى ، ومقاومة الفساد الادارى والتخلف الحضارى .

ولما كان معظم الأدباء سياسيين ، ومعظم السياسيين أدباء ، فلم يجد الحكيم مفرا - رغم طبيعته الفردية - من مشاركة زملائه - ولو على نحو بسيط - الاهتمام ببعض قضايا الحكم ، ونقد ما كان يتمخض عنها من مظاهر اجتماعية فاسدة . ولم ينحز لأية أيديولوجية رغم دراسته للنظم الاقتصادية ، ولم ينضم الى حزب سياسى معين - مثلما فعل بعض نظرائه - كالعقاد والمازنى وطه حسين - ولكنما راح ينشر - بين الحين والآخر ، وخلال العشر سنوات التى تلت عودته من باريس - خواطر ، ومقالات مصغرة عن الدين ، والأدب ، والفن ، والثقافة ، والاجتماع ، والمرأة ، والتجارب الشخصية ، والتأملات الذاتية ، الى جانب بعض المسائل الحضارية ، والنقائض السياسية ، كى يبعد عن نفسه تهمة الاستغراق الذهنى ، أو الاعتكاف فى البرج العاجى . ولم تكن مقالاته ، أو خواطره السياسية تلك ، دراسات علمية أو أكاديمية جافة ، مدعومة بمعارف منهجية بحثها وتأملها ، وانما كانت أميل الى الانطباعات الصادرة عن نفس مرهفة الحس ، ومزاج شاعرى مثقف ، ينحو الى السخرية ، والتصوير الصحافى المتهكم ، أكثر مما ينحو الى التحليلات الموضوعية ، والغوص الى ما وراء السطوح والظواهر . ولو لم يصادف توفيق الحكيم - فى بدايات حياته الأدبية - هذا العصر المشحون بضغط سياسية عامة ، لكان من المحتمل أن يتحاشى اللغو فى السياسة ، وأن يبقى انطوائيا ، ووفيا لرومنسيته ، ومجرداته ، ونزعتة التشاؤمية .

كان توفيق الحكيم يعمل - وقتذاك - مديرا لادارة التحقيقات بوزارة المعارف ، حين نشر أبرز تصريحاته السياسية الحادة فى مجلة « آخر ساعة المصورة » فى عددها الصادر يوم العشرين من نوفمبر عام ١٩٣٨ . وقد أدلى بتلك التصريحات الى محرر المجلة : تحت عنوان :

« أنا علو المرأة ... والنظام البرلماني ، لأن طبيعة الاثنين فى الغالب واحدة ... الثرثرة » .

ولم يكن يتوقع ما يمكن أن تثيره من غضب كبار رجال الدولة ، ولا ما يمكن أن تسببه له شخصا من قلق عصبى ، وضيق نفسى ، مع مزيد من السخط على الديمقراطية التى كان يدعى وصالها ، عدد من الأحزاب الوصولية المتناحرة .

وكان نص التصريحات التى أملها - بحسن نية - وكان يظنها - خطأ - ستذهب أدراج الريح ، دون مصادمة :

« اذا أردتم أن تأخذوا رأيي في مشكلة الحكم في مصر ، فخذوه على أنه رأي رجل بعيد عن المعمة ، يشرف عليها من أعلى البرج دون أن يكون له فيها عنزة ولا خروف . » وقدما كانت الأساطير تروى أن أهل البلد اذا تنازعوا على أمر اجتمعوا عند الأسوار ليأخذوا رأي أول غريب يدخل من باب المدينة . فلاكن أنا اذن هذا الغريب الهابط عليكم لأقول لكم في صراحة ، ان هذه الديموقراطية كما تفهمونها وتزاولونها في مصر ، هي أصلح أداة لتوليد الحكم . . . غير الصالح !! »

وانه ينبغي لكم ألا تنبهروا بالألفاظ الأوربية ، ولا تتقيدوا بالنظم الأجنبية ، وألا تترددوا في اتباع ما فيه النفع الحقيقي ، وترك ما فيه الغرم وضياح الوقت . فاذا اتضح لكم يوما أن « البرلمان » وما يتفق عليه من آلاف الجنيهاات سنويا هو غرم لا غنم فيه ، فحولوه في الحال الى « مصنع » طائرات تحشد فيه (بدل جموع الأعيان الموسرين) أفواج العمال المصريين من أولئك المساكين المتسكعين العاطلين الذين يلتقطون فئات المقاهى والبارات ، حتى يعملوا عملا شريفا ، ويشيدوا مجدا خالدا .

نعم . . فلئن كان قد كتب على « القبة الذهبية » أن تخرج شيئا طائرا في الهواء ، فلا ينبغي أن يكون دائما الصياح والخطب !! فاذا شعرتم أنكم في حاجة الى معمل « انتاج » ، لا الى معمل « كلام » فانهضوا في الحال الى تنفيذ ذلك ، واضعين أيديكم لتغلقوا قليلا هذا « الفم » الواسع الكبير الصاخب حينما ، المتثائب أحيانا ، لتسكتوه الأعوام التي ترونها لازمة ، كي يتسنى للأيدى وحدها ، أن تنطلق عاملة في هدوء ونشاط . فالفم اذا سكت ، واليد اذا عملت استطاع الانسان أن يتقدم ركضا . وهنا ، تتلاشى الأحزاب والأحقاد والأغراض . وتصبح العيون متجهة الى الرجل المنتج حقيقة . وعند ذاك تلزم لكم حكومة ، لابد أن تتوفر فيها هذه الشروط :

أولا : أن يكون أعضاؤها من أولئك الرجال الذين اشتهروا بقلة الكلام وسرعة العمل .

ثانيا : ألا يكون لأعضائها لون حزبي واضح .

ثالثا : أن يكون عدد أعضائها قليلا ، فان خير ادارة هي الموضوعة في الأيدى القليلة الخبيرة ، كما أن في ذلك تحديدا للمسئولية ، واختصارا للمرتبات الوزارية » (ثم رشح توفيق الحكيم بعد ذلك ، أسماء بعض الكفاءات المعاصرة لتولى الوزارة) (١) .

وعلى غير المحتمل ، أقضت هذه الكلمات النافذة كالمساهمة المجنحة ، مضاجع كبار رجال الدولة . فقد احتج بعنف رئيسا مجلسي الشيوخ والنواب ، لدى رئيس مجلس الوزراء محمد محمود باشا الذي كان بدوره - يتميز غيظا بسبب صدور هذه التصريحات الجارحة ، من موظف عمومي . وطالبوا الدكتور محمد حسين هيكل - وزير المعارف آنذاك - بفصل موظفه ، أو محاكمته تأديبيا . وأحيل كاتبنا الى التحقيق ، وأريد عزله من وظيفته ، لولا أن تدخل لفض الأزمة ، بعض الوسطاء المستنيرين المدافعين - بصدق - عن حرية الرأي - كالشيخ مصطفى عبد الرازق - واستطاعوا التخفيف من سخط كبار المسؤولين ، فاستبدلوا بالفصل حسم (خصم) ما قيمته خمسة عشر يوما من راتبه ، استنادا الى المادة رقم ١٤٤ من القانون المالى التى « تحظر على الموظفين أن يبدوا علانية ملاحظات أو آراء أو نزعات سياسية » .

وأصيب توفيق الحكيم بوجيعة نفسية بسبب تلك العقوبة المهينة ، وبخيبة أمل فيما تدعيه الأحزاب من حماية الحرية ، وتثبيت أقدام الديمقراطية . ولكن أخذت نوبة غضبه فى الهمود ، مع نشر تعقيبات حفنى محمود ، وعباس العقاد ، ومحمد التابعى ، الذين استنكروا نزعة الحكومة الديكتاتورية ، ودافعوا عن حقه فى التعبير عن رأيه .

وسرعان ما أخذ عصفورنا الجريح ، يللم أشتات ثقته بنفسه ، ويزداد ايمانا بقضية الحرية الفكرية (٢) . وأصبحت تلك المصادمة السياسية الأولى ، أحد المؤثرات الفاصلة فى حياته ، بل منعظا حادا الى درب فرعى جديد فى منهج فكره ،بقى يتردد عليه حتى آخر لحظة فى عمره الأدبى ، وان أخذت الظروف السياسية القاهرة ، تحول بينهما فى بعض الأحيان .

لقد تجرأت مقاومة توفيق الحكيم - على أثر تلك المصادمة التى لم تتكرر فى عمره - على كتابة المزيد من الملاحظات السياسية الأشد سخرية وعنفًا ، وكأنه عزم على التحدى والانتقام من مضطهدى رأى الحر ، ومن الذين يتسترون خلف أقنعة الديمقراطية ، وينفخون فى أبواقها . ولم تعد كتاباته - كما كانت من قبل - مقصورة على مباسطة أمور الفن ، والأدب ، والمجتمع ، والذكريات الشخصية ، والحواطر العفوية .

ولأنه كاتب مسرحى فى المقام الأول ، فقد تشجع - لأول مرة فى حياته القلمية - وراح يكتب - الى جانب تعليقاته السياسية - مسرحيات سياسية جهرة المعارضة ، استهلها - فى العام التالى للمصادمة -

بمسرحية « براكسا » أو مشكلة الحكم (١٩٣٩) . ثم توالى بعد ذلك مسرحياته التى أخذ يبرهن بها على تخليه عن موقفه السابق المتحفظ ، والذي كان يتهم السياسة ، بأنها ليست من ممارسات المفكر أو الفنان . ولا شك أن هذا التحول لا يعزى الى تلك المصادمة السياسية الأولى فحسب ، وانما - كذلك - الى عوامل أخرى مؤثرة ، كانت تستجد على الساحة القومية الداخلية ، ويطول هنا تعدادها وتعليلها .

وفى نفس العام الذى وضع فيه الحكيم مسرحيته « براكسا » ، كانت لا تزال عقابيل تلك المنازلة السياسية التى حدثت فى أواخر العام السابق ، تشير اليه . فندب من وظيفته القانونية - بوزارة المعارف - مديرا لإدارة « المسرح والموسيقا والسينما والاذاعة والموالد » بوزارة الشؤون الاجتماعية ، التى كان قد أنشأها - ولأول مرة - على ماهر ، عقب توليه رئاسة مجلس الوزراء فى سبتمبر عام ١٩٣٩ . وبقي الحكيم يشغل هذا المنصب حوالى خمس سنوات ، حتى استقال من الحكومة ، بتعيينه كاتباً بجريدة « أخبار اليوم » ، التى كانت قد أسست حديثاً . وكان هذا التعيين ، عاملاً آخر من عوامل التسييس ، اذ ألقى به فى خضم العمل الصحفى ، الذى أتاح له فرصة كتابة المزيد من التعليقات السياسية ، حتى ولو كانت فى صيغة مسرحيات قصيرة ، مهزوزة الدعائم الفنية .

الحقيقة ، أن مقالات توفيق الحكيم السياسية بالذات ، احدى مساحات إنتاجه المتنوعة ، والتى يعوزها الدرس لاستخلاص مواقفه الفكرية التى تسيست رغماً عنها . أما مسرحياته السياسية ، فقد خصها الصديق الناقد الأستاذ فؤاد دواره برسالة جامعية ، ثم أفرد لها مجلداً فى سلسلة دراساته القيمة عن مسرح توفيق الحكيم .

براكسا في مجلس الشعب الاشتراكي

يعد الشاعر الكوميدي أريستوفان (٤٥٠ ؟ - ٣٨٠ ؟ ق م) ، المؤلف الوحيد - حتى الآن - الذي بقيت لنا بعض أعماله التي تمثل الكوميديا اليونانية في مرحلتها القديمة والوسيطة من حيث التطور في التقنية والموضوع . ومع أنه يعزى إليه أربعون مسرحية كوميديّة من تأليفه ، إلا أنه لم يبق من ذلك كله ، غير إحدى عشرة مسرحية ، يكاد يتفق الباحثون على أنها تمثل مراحل تطوره كشاعر كوميدي موهوب . وقراءة هذه المسرحيات - كما تقول الباحثة المتخصصة ادith هاملتون ، أشبه :

« بقراءة صحيفة أثينية فكاهية . فهي تعكس كل حياة أثينا : سياسة العصر وسياسيه ، آراء الحزب الداعي للحرب والحزب المعارض لها ، نداءات السلام ، التصويت للمرأة ، حرية التجارة ، الإصلاح المالي للدولة ، شكوى دافعي الضرائب ، نظريات التربية والتعليم ، المحادثات الجارية المتعلقة بالأدب والدين . . . الخ . كانت مسرحياته - باختصار - تعكس كل شيء يهم المواطن العام » . (ص ٧٧) .

وهذه المعالجات الدرامية الكوميديّة للقضايا الأثينية الجارية ، تدل على غيرة أريستوفان الصادقة على مصلحة أثينا ، وعلى شاعرية أصيلة ، وروح مرحة خلّاقة ، وقدرة على السخرية والهجاء اللاذع ، والحس الدرامي المتفّن .

ومسرحيته « نساء في مجلس الشعب » - التي تهمنا هنا - تمثل الكوميديا اليونانية في مرحلتها الوسيطة من حيث التطور البنائي والموضوعي ، كما سبق أن ألعنا . بالإضافة الى هذا ، فهي تمثل الحصاد الأدبي المبتسّس الذي أنتجته الفترة التي كانت فيها أثينا تغص بمرارة هزيمتها عام ٤٠٤ ق م ، بعد حرب طويلة دامت سبعة وعشرين عاما ، بينها وبين اسبرطة . وكان من آثار هذه الحرب أن تدهورت أحوال أثينا الاقتصادية ، والسياسية ، والعسكرية ، مما أصاب روح الشعب المعنوية بالخور ، واليأس ، والشعور الحاد بالاحباط ، والفردية ، بعد أن كانت

روح المواطنة الجماعية ، والايتار ، والفداء ، هي المحرك الأساسى لبناء حضارة عظيمة ، وفريدة النوع فى تاريخ الانسانية .

ولما كان على شاعرنا الساخر أن يشترك - كالعادة - فى المسابقات الكوميديّة التى كانت تعقد دوريا فى أثينا ، فقد تقدم بمسرحيته تلك فى عيد اللينايا عام ٣٩٢ ق.م . وكأنه أراد بها أن يعبر عن سخطه ويأسه المر من جدوى تهكمه المقذع على السياسة ومحترفيها ، ومدعى الإصلاح الاجتماعى ، والفلسفى ، والدرامى ، طوال سنوات الحرب التى أنهكت وطنه ، وأدت به الى هزيمة منكرة . انه يتصور فيها عالما شيوعيا ، تحكمه النساء بعد أن فشل الرجال فى ادارة دفة الحكم ، بسبب أنانيتهم ، وحرصهم على مصالحهم الشخصية . ولعل تبشير هذا العالم الاشتراكى المتطرف الذى تصوره ، ستتبلور ملامحها - فيما بعد - فى الكتاب الخامس من « جمهورية » أفلاطون .

وتفتتح المسرحية اليونانية ببرولوج حوارى يدور فى منظر ، تمثل خلفيته البعيدة فى الغور ، ميدانا عاما فى أثينا ، بينما تمثل مقدمته حارة ، يطل عليها بيتان ، أحدهما يخص الشابة الزعيمة براكسا جورا وزوجها العجوز بليروسى الجندى المتقاعد . أما البيت الآخر ، فيخص جارا فقيرا ، له زوجة مشتركة فى المؤامرة النسائية .

وتجرى أحداث البرولوج قبيل بزوغ الفجر ، وقبيل انعقاد مجلس الشعب ، الذى يحضره كل الأثينيين من الرجال ، فى وقت شديد البكورة لقاء ثلاثة قروش لكل حاضر ، تدفعها الدولة عن الجلسة الواحدة تشجيعا على الحضور ، بعد أن تكاسلت الأغلبية عن أداء الواجب الوطنى .

تخرج براكسا من بيتها فى حذر شديد ، وقد تنكرت فى ثياب زوجها الذى تركته يغط فى نومه . انها تحمل فى احدى يديها عصا التوكو ، وفى الأخرى مشعلا تلوحه بطريقة خاصة كأنها تصدر به اشارات اصطلحت عليها مع صويحيباتها المتآمرات . وسرعان ما تتوافد النساء اللائى اتفقت معهن على تنفيذ خطة سرية ، تقضى بتنكرهن فى ثياب أزواجهن ، والذهاب الى مجلس الشعب كرجال لهم حق الاقتراح والتصويت الديموقراطى . كما تقضى المؤامرة أن تقترح براكسا - كرجل - على المجلس ، أن تتولى النساء الحكم ، لأنهن أصح من الرجال ، وأكثر صبرا على العمل ، وأشد تمسكا بالتقاليد ، والمحافظة على أمور الدولة والرعية . وعلى النساء المسترجلات تأييد هذا الاقتراح حتى يصبح قانونا نافذا .

وتلقى براكسا على زميلاتها خطبة وطنية ، تبثها نقدها الساخر
لنظام الدولة الفاسد ، كما تضمنها تعليماتها الخاصة بوجوب التأكد من
تثبيت اللحي المستعارة في الذقون ، ووضع الأكاليل فوق الرؤوس ،
وتقليد سلوكيات الرجال :

« على كل عضو منا أن ينفذ الاجراءات الصحيحة • أن يرفع ذراعه
عارية الى أعلى حتى الكتف • هكذا • والآن ، هيا البسن الأردنية
الرجالية ، وأسرعن الى لبس النعال الاسبرطية ، وافعلن كما يفعل
أزواجكن ، وهم يهمون بالذهاب الى الخارج ، أو الى الاجتماع » •

ثم تتوجه النساء المتحمسات - بقيادة براكسا - الى مجلس
الشعب •

وبعد ذلك يلى البارودوس ، أى الجزء الكمي الثاني في المسرحية •
اذ تدخل جوقة من النساء ، وتأخذ في الرقص والانشاد ، وتشجيع
المتآمرات على تنفيذ خطتهن ، والتهكم على المواطنين الذين لا يخلصون
للدولة ، والذين لا يحضرون جلسات المجلس ، الا طمعا في قبض الثلاثة
قروش ، بدل الحضور •

ثم يلى انصراف الجوقة - من الناحية البنائية - الابيسود الاول ،
وهو ما يمكن أن يعادل الفصل في المسرحية الحديثة • وفيه يخرج العجوز
بليروس - زوج براكسا - من داره ، وهو ساخط حانق على نحو
هزلى • فلقد استيقظ من نومه ، كى يقضى حاجة ملحة ، بسبب اصابته
بامساك شديد ، يرجع الى كثرة أكله الكثرى ، طعام المحتاجين المتاح
في المزارع بلا ثمن • • ولما لم يجد ملابسه ، ولا زوجته الشابة ، فقد
اضطر الى التلغف بشالها ، ولبس فستانها الأصفر ، وانتعال صندلها
الفارسي • مما أقعده عن الذهاب الى المجلس ، وحرمة من بدل الحضور •
ولا ينسى أن يتشكك في سلوك زوجته الشابة ، التي غادرت مبكرة دون
إذنه ، ثم يلوم نفسه أن تزوج بصبية حسناء وهو شيخ متهالك •

وتفتح نافذة البيت المجاور ، ويطل عليه منها جاره ، ولما يراه
جالسا في هذه الهيئة النسائية ، ينفجر ضاحكا ، ثم يشكوه نفس الواقعة
التي ألمت به • اذ اختفت زوجته - هو الآخر - بملابسه ونعله •

ويدخل - مهرولا - شيخ طاعن في السن ، اسمه خريميس ، وهو
عند الحكيم كريميس • ورغم شدة فقره ، وتقدمه في السن ، الا أنه خفيف

الحركة ، وحاضر البديهة ، ويدور في أرجاء المدينة يناقل أخبارها .
لقد جاء توا من مجلس الشعب بعد انفضاضه . ويروح يروى لصديقه
بليروس أغرب ما حدث في المجلس .

لقد احتشد المجلس - على غير العادة - بخلق كثير . وكان ضمنهم
مجموعة هائلة من ذوى الوجوه البيضاء الشاحبة ، وكأنهم « من صانعى
الأحذية » الذين لم يتعرضوا لأشعة الشمس قط . وبعد هجوم ضار على
بعض الأعضاء - كما يحكى خريميس - وقف شاب شديد الوسامة
« لكن حوضه عريض » - وألقى خطبة فى غاية الفصاحة ، هاجم فيها
رذائل الرجال ، وأبان عن فضائل النساء : فهن يتصفن بالكمال والحكمة ،
والتعاون ، وكتمان الأسرار « ويتقارضن الملابس ، والمجوهرات ، والنقود ،
والكؤوس ، والأواني ، دون شهود » . كما أنهن لا يعرفن الوشاية ،
واختلاق القضايا ، والتآمر على الديموقراطية . وسرعان ما صاح بالهتاف
والتأييد وفد « الجزمجية » ، ليقنع الحاضرين باسناد حكم الدولة الى
النساء . وبعد التصويت على هذا الاقتراح ، أصدر المجلس قرارا
بالأغلبية ، يقضى بأن تتولى النساء مقاليد الحكم كآخر حل لم يتخذ من
قبل لانقاذ الدولة من عوامل التحلل والسقوط .

وتعاود الجوقة الدخول بقيادة براكسا . وتتألف فى هذا البارودوس
الثانى - كما كانت من قبل - من النساء المتنكرات فى هيئة الرجال .
لقد انتهت خطتهن بنجاح ، وعليهن الآن أن يسرعن الى خلع أزياء الرجال
واماطة اللحي المستعارة ، والانصراف الى بيوتهن قبل أن يصحوا الرجال ،
ويكتشفوا الخدعة التى تحايلن بها على حكم المدينة .

ثم يبدأ الابيسود (الفصل) الثانى ، بظهور بليروس مرة أخرى
وهو لا يزال فى زى امرأته ، ويسائلها عن سبب خروجها المبكر فى
ملابسه دون اذن منه ، آكان هذا بسبب كثرة العاشقين ؟؟ وتبرر براكسا
تصرفها هذا ، بأنها هرعت الى نجدة صديقة لها ، كانت تعاني عسر
الولادة . فيخطرها - فى براءة - عما جرى فى مجلس الشعب ، وتسليم
زمام الحكومة الى النساء . فتشاركه فرحته ، وتحدثه عن صورة المجتمع
الجديد فى ظل النظام الاشتراكى :

« لا سرقة ، ولا فقراء ، ولا متسولين ، ولا استغلال ... على كل
الناس أن يتقاسموا وسائل السعادة ، ومن ثم ، ينتهى نظام الملكية
الخاصة . فمن الخطأ أن يملك فرد واحد مالا كثيرا جدا ينفقه على ذاته ،
بينما يتضور الآخرون جوعا . ومن الخطأ أيضا ، أن يملك فرد واحد مئات

الأفدنة. من الأرض التى تغل غلة وفيرة ، بينما لا يملك زميله ما يكفى من الأرض كى يكون قبرا له . انا لنجد أناسا لا يملكون عبدا واحدا هزيلا ، بينما نجد آخرين يملكون مئات العبيد الذين يهرعون اليهم بمجرد أن يسمعون نداء واحدا . لقد انتهى كل هذا ، وأصبحت الأشياء جميعها ملكا للجميع » . (ص ٤٨٣) .

ولما كان الجنس يمثل مشكلة أساسية فى حياة المجتمع ، فان براكسا راحت تطمئن زوجها بأن النساء - فى النظام الجديد - سيكون على المشاع . ولما كانت المرأة المليحة ستحتكر الرجال الذين سيتهافتون عليها ، فان القانون سيفرض على كل رجل أن يضاجع امرأة دمية ، أو مسنة حيزبونا ، قبل أن يضاجع فتاة غيداء . أما الطعام - وهو مشكلة الانسان الأولى - فستقام له موائد حافلة مجانية ، فى الأماكن العامة ، كالأروقة ومساحات المحاكم ، ليؤمها المواطنون كافة . وبهذا ، سيعيش الناس معا ، كأسرة كبيرة سعيدة ، بلا ملكيات خاصة تسبب التناحر والبغضاء .

فيسر بلبيروس غاية السرور بصورة هذا الفردوس المرتقب ، ويشعر بالفخر لأنه زوج الزعيمة المصلحة براكسا ، التى تستعد الآن للتوجه الى السوق ، كى تشرف بنفسها ، على إعادة توزيع الممتلكات العامة .

وبانتهاء هذا الفصل التمثيلي ، لا تعاود براكسا الظهور فى المشاهد التالية ، وتنقطع أخبارها ، كى يعرض أريستوفان - لاتمام مسرحيته - إحدى المشكلات المتمخضة عن التطبيق ، وما كان أخفها على قلب مشاهديه ، وهى تتعلق بمسائل الجنس !!

ويلي فاصل غنائى راقص تقوم به الجوقة ، ويعقبه الابيسود الثالث بعودة ظهور خريميس حاملا (ممتلكاته) المتواضعة ، بغية تسليمها الى الخزانة العامة ، من ذلك : متخل ، قدر ، مشط - ابريق ، فأس ، قوارير للزيت ، قصاع ، أطباق . الخ . ولا يكاد خريميس ينتهى من رص أشياءه ، حتى يدخل عليه مواطن حريص ويروح يستنكر فعلته ، ويخطر به بأنه لن يتنازل عن ممتلكاته للدولة ، الا بعد أن يتأكد من أن كل فرد قد فعل ذلك . وتدخل امرأة تعمل مناديا طوفا لدى الدولة ، وتعلن لكل المواطنين الأثينيين عن اقامة مأدبة عامة متاحة للجميع . وهنا يشعر المواطن الحريص بأنه يجب عليه تنفيذ القانون فى تلك المسألة بالذات ، ويهرع الى تناول الطعام فى شغف ، دون أن يقوم بتسليم ممتلكاته .

ثم يلي ذلك فاصل غنائى جماعى ، يعقبه الابيسود الرابع والآخر . ويمثل منظره دارين لعاهرتين : أولاهما ، امرأة عجوز فى السبعين من عمرها ، قد تفننت فى تلطيف وجهها بمساحيق التجميل ، والأخرى شابة جميلة غضة الالهاب . وتتهارش المرأتان وتتنافسان على اصطياذ الرجال . الا أن قانون الدولة الجديد الذى رد لهذه العجوز اعتبارها ، قد تجاوزها - فى نفس الوقت - الى أحقية امرأة عجوز ثانية ، تكبرها بعشر سنوات ، ولكن هناك عجوز ثالثة فى التسعين من عمرها ، هى أحق جميع النساء بالبدء فى مضاجعتها ، لأنها الأكبر سنا . وعندما يهل شاب وسيم قسيم ، ويعبر عن افتتانه بالشابة الجميلة ، تطالبه المرأتان العجوزان الدميمتان بتنفيذ الأولويات التى اشترطها القانون . وهنا يقع الشاب ضحية القانون ، ويسلم - فى قرف شديد - بمطلب المرأتين الشسمطاوين ، ويروح يرثى شبابه المنتهك ، ويوصى جمهور المشاهدين بأن يدفن جسده الشهيد قرب بيت الحسناء . وبعدئذ ، تسحب المرأتان الى الداخل ، بينما عيناه المحسورتان مثبتتان على نافذة حبيبته الشابة .

وبعد فاصل غنائى راقص ، تنتهى المسرحية بأغنية الخروج ، وفيها تدعو الجوقة المشاهدين الى حضور مأدبة عامة ، كما تبتهل الى لجنة التحكيم الخاصة بالمسابقة ، أن تمنح الجائزة لتلك الكوميديا التى عرضت . ثم يرحل كل من بلبيروس وخريميس متجهين الى المأدبة ، وقد غشاها المرح والانبساط .

وبهذا ، تنتهى المسرحية التى كتبها أريستوفان فى وقت متأخر من عمره ، والتى تتألف بنائيا - كما لاحظنا - من فصول تمثيلية كوميدية ، تتخللها فواصل من الغناء والرقص الجماعى .

أن أريستوفان - المواطن المحافظ الغيور على مصلحة أثينا وسلامها الاقتصادى والاجتماعى - قد عالج فى نصه الذى عرضناه موضوعا افتراضيا ، الا أن دعائمه كانت سائخة فى صميم التربة القومية . وكان فى معالجته لما يزل صاحب العقلية السياسية التى تنقب فى أمور الدولة الاجتماعية ، بآلة النقد الحادة ، وتكشف عن الأدواء بالهجاء الصريح ، أو الغمز القاسى . لقد نبه فى كوميديته الأخرى « ليسستراتا - ٤١١ ق.م » الى الدور الهام الذى يمكن أن تلعبه المرأة فى تطوير المجتمع ، كما دافع عنها فى كوميديته التالية مباشرة « المحتفلات بعيد التسموفوريا - ٤١١ ق.م » ، ضد رؤية يوريبديدس وتناوله الدرامى

لها • وهو فى مسرحية « نساء فى مجلس الشعب » - والتي يعدها كثير من النقاد من أعماله غير الكبيرة - يبرز الجانب الايجابى فى المرأة ، ويحملها مسؤولية الاضطلاع بعبء تنفيذ المجتمع الشيوعى ، مادام رجال العصر قد استخذوا ازاء المشكلات الوطنية ، ولم يعد فى مكننتهم اعادة عصر أثينا الحضارى الذهبى ، أو حتى المحافظة على رونق بقاياها من التدهور والتلاشى •

(٣)

براكسا فى قصر التيه السياسى

تعرف توفيق الحكيم على مصادر ثقافية متنسوعة ، أعانته على استمدادها خامات أولية لمسرحياته ، أو استلهاها رؤى فكرية ، أو أطرا حرفية • ولأن الثقافة الفرنسية تمثل الوريث الشرعى للثقافة الكلاسيكية القديمة ، فقد راد الحكيم - أثناء مرحلة الدراسة بفرنسا - التراث الدرامى اليونانى واللاتينى ، رودان الفنان ، لا الباحث الأكاديمى • فوضع خلال عشر سنوات - امتدت بين سنتى ١٩٣٩ و ١٩٤٩ - ثلاث معالجات درامية مستمدة من الارث اليونانى • أولاها ، « براكسا » ، وقد بنى فصلها الأول على أساس جزء أولى من مسرحية « نساء فى مجلس الشعب » • وثانيتهما ، « بجماليون » ، التى استلهم مادتها من ثلاث أساطير : بجماليون ، وجالاتيا ، وناركسيس • أما المعالجة الثالثة والأخيرة « الملك أوديب » ، فقد استلهم فيها مسرحية سوفوكليس التراجيدية « أوديب ملكا » • وبعد ذلك انقطع توفيق الحكيم عن استيحاء التراث اليونانى ، وانصرف الى مصادر استلهامية أخرى •

ويبدو أن المأزق النفسى الذى تعثر فيه بعيد معاقبته على نشر تصريحاته الساخرة من لا جدوية الحكم البرلمانى القائم ، حرض قلمه على الانتقام الفكرى • فقد انجذب نحو مسرحية « نساء فى مجلس الشعب » لنايفة الكوميديا اليونانية أريستوفان ، فى ترجمتها الفرنسية ، واتخذ من مشاهدتها الأولى قاعدة انطلاق لصياغة مسرحيته « براكسا » ، أو مشكلة الحكم » ، والتي انتهى منها فى العام الذى تلا مصادمته السياسية الأولى . ولما كانت تصريحاته المتهمكة تنطوى على هجوم ساخر ضد النظام النيابى المصرى ، وضد المرأة ضمنا ، فقد حاول تجسيد هذا الهجوم فى مسرحيته ، وخاصة فى صيغتها الأولى التى استطاعت - دون الصيغة الثانية - أن تستوعب انفعالاته الهائجة الرافضة وقتذاك • ولقد أوضح الحكيم فى افتتاحية الطبعة الثانية من مسرحيته ، أنها صدرت « لأول

مرة عام ١٩٣٩ فى ثلاث فصول فقط فلما ترجمت لتنشر فى باريس عام ١٩٥٤ ، ظهرت كاملة فى ستة فصول ، وفى عام ١٩٦٠ ، صدرت المسرحية - للمرة الأولى - فى نصها العربى الكامل .

والفصل الأول فى مسرحية الحكيم ، خلاصة نثرية مخففة ، ومعدلة عن أحداث وشخصيات وأفكار برولوج المسرحية الشعرية الأريستوفانية ، وابيسودها الأول . فلم يشأ أن يترجم هذا الجزء اليونانى - الذى انتفع به فى بناء بداية مسرحيته - ترجمة حرفية ، وإنما ستبقى الخطوط الرئيسية ، وسياقها الفكرى والاجتماعى العام . وكما قام باستبعاد الجوقة والعبارات الجنسية المكشوفة من النص اليونانى المجتزأ ، قام بتقليم أظافره الجارحة ، التى كانت تخمش أوجه الحياة السياسية والاجتماعية فى بعض أسماء أعلامها المعاصرين . كما لم يشأ مؤلفنا العربى - فى فصوله الخمسة التى تلت فصله الأول - أن ينتفع بأى موضع فى بقية المسرحية الأريستوفانية ، سواء كان شكلا ، أو مضمونا . وإنما اكتفى بالسير مع المؤلف اليونانى بدايات الطريق ، ثم انفصل عنه هاربا ، مؤثرا رؤيته الخاصة المحدودة ، على رؤية سلفه المتمرد الجرى ، الولوع بحمل أسلحته الناقدة الطعانة ، والخوض بها فى صميم القضايا السياسية على أصعدتها الواقعية والمستقبلية . فقد أدرك أريستوفان أن أعوص المشكلات الاجتماعية ، تتمثل فى ثلاثة أمور : الملكية ، والطعام ، والجنس . لذا ، رأى تأميمها ، وتوزيعها حصصا عادلة ، على كل أفراد المجتمع الأثينى ، صاحب أول ديموقراطية فى التاريخ الانسانى .

وهكذا ، كاد يتفق توفيق الحكيم - فى معالجة فصله الأول فقط - مع أريستوفان ، على تصور أن النساء قد تولين السلطات العليا فى الدولة . ثم اندفع - كاتبنا - وحده فى الفصول الخمسة الباقية من مسرحيته ، الى عالم التجريد ، حيث تتحاور الأفكار من خلال شخصيات ملساء كالتماثيل الرخامية ، وليسست محاكاة لبشر ، يعرقون ويدمون ويتصرفون طبقا لأبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية .

ففى الفصل الثانى ، نجد براكسا - المرأة المرأة ، لا المرأة السياسية - وقد احتلت قمة السلطة فى الدولة ، واتخذت من جارتها القديمة (المنافقة) كاتمة سرها . وعندما تطالبها طائفة من الشعب - تمثل الدائنين - باصدار قانون يقضى باعدام كل مدين لا يدفع ما عليه فورا ، حرقا ، أو شنقا ، أو غرقا ، تضيق بهم ، وتعددهم بتنفيذ مطلبهم . وتفعل نفس الشئ ، عندما تطالبها بتوقيع نفس العقوبة على الدائنين ، طائفة أخرى من الشعب ، تمثل المدينين . وكأن المؤلف بهذين المشهدين

يشير الى احدى مشكلات الحكم ، حين يضطر الى مجابهة مطالب متعارضة تبدو مستحيلة التحقيق . كما يشير - عمليا - الى براكسا - رمز الحرية المطلقة - وقد اتاحت لجميع طوائف الشعب ، فرص التعبير عما يخالج نفوسهم ، مهما كان متطرفا ، ومتناقضا أشد التناقض . ومن ثم ، تكمن الفوضى فى الحرية غير المقيدة بشروط .

وتضع براكسا طبيعتها الأنثوية فوق كل مخاطر المشكلات القومية ، حين تسعى الى طلب العطور ولمسات التجميل ، قبل حضور قائد الجيش . الشاب الوسيم هيرونيemos الذى اتخذ منها عشيقه ، بعد أن تخلى عن خليلته السابقة التى أكلت الغيرة قلبها ، فألفت حزبا معارضا ، تحاول الوصول به الى الحكم ، حتى يمكنها استرداد قلب فتاها الوصولى . وحينما يدخل عليها الفيلسوف الملتحي أبقرات ، تسأله رأيه فى جدائل شعرها الذى تصفه غريمتها العجفاء (ذات الشعر الذى يشبهه فراء الحراف) بأنه أشبه بلحية التيس . فيتغزل الفيلسوف فى شعر براكسا ، وفى كلامها الذى « هو غسل فى جوف نحلة . يخرج عذبا شهيا » . (ص ٤٨)

ولا تتحدث براكسا مع فيلسوفها فى مشكلات الحكم الشديدة الوطأة . والالغاز ، وانما تنصرف بجماع مشاعرها الى غزلياته وعباراته الوعظية . كما تبدو مضطربة - كالتلميذة المراهقة - لأنها تنتظر قدوم القائد ، الذى سرعان ما يصل ويعلنها بأن المقدونيين يصرون على محاربة الأثينيين ، وأن الجيش يطالب برفع رواتبه . وكالعادة ، تفزع براكسا أشد الفزع ازاء الواقع المتجهم ، ولا تجد مفرأ الا الى مهربها الجنسى المفضل ، فتدفع فتاها الغليظ الحس الى حجرتها الرسمية ، بدعوى أنها أصلح مكان للتحدث فى « شؤون الدولة على انفراد » . وهناك يعانق « السيف الحمامة » . (ص ٥٤)

ولما يدخل بلبروس سائلا عن زوجته براكسا - وفى صحبته جارهما القديم كريميس (خريميس) - يدبر الحكيم مشهدا فكها ، مفعما بالمفارقات الدرامية الجنسية . اذ يروح الفيلسوف مع كاتمة السر يتغامزان ، ويطلقان فى تورياتهما ومجازاتهما تلميحات الى تنطع الزوج وغفلته ، وانشغاله مع صديقه فى أمور دنيوية صغيرة ، بينما زوجته المسكينة « رئيسة الحكومة . . . منهمكة فى شؤون الدولة » (ص ٥٥) . وتضطر براكسا وهيرونيemos الى مبارحة عش الغرام ، على صوت الجماهير التى تنادى فى الخارج بسقوطها . وكالعادة ، تصاب مشاعرها بالاضطراب ، ويرتعش تفكيرها ازاء الأزمة القائمة ، فيعدها عشيقها

الجلف بانتهاء المشكلة بحد السيف ، وهو يصرخ فيها ويفضح ثهافتها :
« الزمى حجرتك أيتها المرأة » (ص ٦٠) .

وبغض النظر عن ضعف روابط هذا الفصل بمقولية الممكن - مما يشكل تقيصة عامة فى المسرحية ستناقش فى النهاية - فان توفيق الحكيم استطاع أن يعلق بعض الصور السلبية - المعبر عنها فى مواقف أو عبارات مباشرة - والتي تعكس أهم الآفات السياسية التى كانت شائعة فى حكومات عصره الحزبية ، مثل : التزلف الى الحاكم ، انتشار الرشوة ، تفشى المحسوبية ، المحاباة ، العلاقات الجنسية غير المشروعة المبنية على المصالح الخاصة ، التعدد الحزبى ، التكالب على السلطة ، رفع مكافآت أعضاء المجلس لضمان التأييد ، بذر الوعود المعسولة فى الهواء ، التفلسف فيما لا محل فيه لذلك . الخ .

وفى الفصل الثالث ، نرى هيرونيوموس وقد استأثر وحده بالسلطة ، وسجن الفيلسوف ، وأحاط براكسا المستضعفة برقابة صارمة ، وأقام سورا من السيوف والارهاب حول مجلس الشعب ، وأجبر الجيش الأثينى على محاربة مقدونيا وهو مزود بالغال والأموال المنهوبة من المواطنين المغلوبين على أمرهم . وبينما يتناول الفيلسوف الحبس طعامه من الخبز والملح ، تطل عليه براكسا من بين قضبان النافذة ، وتبته لوعة الفراق ، فيحاورها حوار الوله المتيم . ويفاجئها هيرونيوموس بوجوده ، فيسحب براكسا من يدها ، ويدخلها الى السجن مع الفيلسوف . ويدور بين الثلاثة حوار جدلى أبطأ الحركة الدرامية ، ولكن أكسبته رومنسية الحكيم ورهافة حسه ، لمسات شاعرية ، كان يمكن - فى يد غيره - أن يكون عقليا مبتردا . وتتأكد فى هذا الحوار - تلميحا وتصريحا - دلالات تلك الشخصيات وما ترمز اليه على النحو المطلق . ولأن الحكيم يعتقد أن الحرية بمفردها فى الحكم تعنى الفوضى ، وأن القوة وحدها هى الهمجية ، وأن العقل لا يمكن أن يحكم وحده ، فقد رأى أن يتفق الثلاثة على اقامة حكم مثالى مشترك : « الفيلسوف : نعم . . . نحن الثلاثة ، وثلاثتنا معا اسمنا المدنية » (ص ٧٧) . ثم يحس الفيلسوف - أو بالأحرى الحكيم - أن هناك قوة أخرى ضرورية تنقص ثلاثتهم ، تكون أقدر على التنسيق والموازنة : « لابد لنا من اصبع تحرك خيوطنا الثلاثة ، وتعرف سر التآليف بيننا ، وتلعب بنا لعب الساحر بتفاحات ثلاث ، ينثرها ويجمعها فوق يده ، دون أن تتصادم أو تلمس واحدة الأخرى » (ص ٧٧) . ولكن الحكيم لم يحدد ماهية تلك الاصبع ، وان حدد وظيفتها . فهل هى الدين ؟؟ أم الضرورة الكونية ؟؟ أم نواميس الوجود ؟؟ .

ولما تتشكك براكسا فى احتمالية طغيان هيرونيemos عليهما
كشركاء ، يرفض المصالحة ، وينصرف وحده حائقا غاضبا ، تاركا غريميه
فى السجن . وبهذا ، تنتهى المسرحية كما وضعها توفيق الحكيم فى
صيغتها الأولى ذات الفصول الثلاثة .

وفى الفصل الرابع ، يطلق هيرونيemos سراح براكسا والفيلسوف
من السجن ، ويخطرهما بأن الجيش الأثينى قد هزم فى الحرب . ولهذا ،
عزم على الانتحار قبل أن تفتك به فلول الجيش والشعب ويطلب من براكسا
أن تتولى حكم المدينة بعد أن تنتهى حياته ، فترفض مذعورة - كالعادة -
وكانها لم تصل الى الحكم من قبل بالاحتياى والحدیعة . ولا يكاد يهم
هيرونيemos بالانصراف لقتل نفسه ، حتى تصاب براكسا - المرأة
الواقعة - بهلع شديد ، وتطالبه بقبلة ، وتستبقيه بين أحضانها ، مستنكرة
عليه أن يموت ، بعد أن غفرت له اساءاته اليها . ثم تقترح عليه أن
يستبعد فكرة الانتحار ، وأن يشترك الثلاثة معا فى الحكم ، كما سبق أن
انتووا . وتطلب من زميلها أن يبحث ثلاثتهم عن رجل يحكم ، يشترط
فيه الفيلسوف (ص ٩٢) أن يكون « مغفلا » ، حتى يسهل اتخاذه دمية ،
أو العوبة ، تحركها أصابعهم من وراء ستار . وهنا يتناقض الشرط
السابق مع نفسه فى تحديد الاصبع . فبعد أن رأى الثلاثة من قبل ،
أنهم فى حاجة الى اصبع (مجهولة الهوية) لتلعب بهم ، أصبحوا الآن
يطمحون الى أن يكونوا اصبعاً تلعب بالحاكم الجديد . وهذا التحول المفاجئ
من الضد الى الضد ناجم من رغبة المؤلف فى افتعال تمديد الأحداث ،
لا من طبيعة الفصل السابق .

ويفاجئهم بلبروس بحضوره ، كى يرى زوجته بعد اطلاق
سراحها . ويروح يعانقها فى بلاهة وسذاجة ، مما يلفت نظر الفيلسوف
اليه ، فيقترحه على زميله ، على أنه « الشخص المطلوب » . الحائز على
جميع الشروط ، والذي يمكن أن يؤدى المهمة المطلوبة . ويسعد به
الثلاثة ، ويعتبرونه « هبة السماء » ، وتصيح براكسا « يالللحظ
السعيد ان الآلهة ولا شك هى التى أرسلته الآن
شكرا لك يا زيوس » . (ص ٩٦) .

ويتسابق الشركاء الثلاثة الى اقناع بلبروس المستغفل بقبول
تنصيبه ملكا على الشعب ، بينما هو ذاهل عن نفسه ، ولا يدري ما الدوافع
ولا ما يمكن أن يفعله . وتدخل كاتمة سر براكسا لتهنئها على استعادة
حريتها ، ولا تكاد تعلم بترشيح بلبروس ملكا على البلاد حتى تنفجر
ضاحكة من عبثية الموقف ووضاعته ، ولكنها - كوصولية ومتسلقة -

تسرع الى التأييد والترحيب . وعندما يسمع الحاضرون هتافات الشعب المبتضعف ، وقلول الجيش المدحور ، تنادى بسقوط هيرونيemos ، تتولى كاتمة السر اخطار الهاتفين بأن بلبروس أصبح ملكا على البلاد ، فيوافقون جميعا فى الحال - كما يريد المؤلف - وينصرفون حامدين شاكرين .

وفى الفصل الخامس ، نجد الثالث السياسى الحائب مودعا فى السجن . فقد رفض بلبروس الملك العجوز - الموسوم بالحمق والدياثة والحساسة - أن يكون دمية ، فاستقل بإرادته المعطوبة عن الثلاثة الذين يمثلون الحرية والقوة والعقل ، واتخذ بطانة أشد ضعة منه وافسادا . فجعل من صديقه المعتوه كريميس مستشارا ، ومن حارس بابه الجهول قائدا ، ومن كاتمة السر المسترخصة عشيقة مدللة . فأطلقوا أيديهم فى مقدرات الدولة وعاثوا فيها فسادا : « الكل يسرق من مال الدولة ، والشعب يسرق بعضه بعضا ، والثراء من أى طريق هو هدف الجميع » . (ص ١٢٤) وكان فى ذلك غمزا بواقع المؤلف .

كما يضيف السجان الى وصفه لظواهر التحلل فى الدولة معلومة جديدة ، عن المحكمة العلنية التى ستحاكم الشركاء الثلاثة أمام الشعب . ولما يهيم هيرونيemos بقتل نفسه احتجاجا على تلك المحاكمة ، تمنعه براكسا مذعورة ، حفاظا على علاقتهما الجنسية . وهنا تتأكد - مرة أخرى - انفصالية المسرحية السابقة عن الملصقات التى لحقت بها .

ويفتتح الفصل السادس والآخر ، على ساحة المدينة حيث عقدت المحكمة من حاشية الملك لمحاكمة المتهمين الثلاثة أمام الشعب . وأراد توفيق الحكيم المؤلف أن تنتحى المحكمة عن مناقشة الجرائم الوطنية الفظيعة التى ارتكبها المتهمون ، وألجأها - متعمدا - الى مناقشة مسألة أخلاقية شخصية هامشية . وكان يستهدف من ذلك غايتين : توليد السخرية والاضحاك ، ثم لفت النظر الى المحاكمات التى يعقدها ولاة الأمر لشغل الرأى العام عن القضايا المصيرية ، بقضايا فرعية . الا أن المؤلف وقع فى ثانويات الموضوع ، بسبب المجادلات العقيمة التى استطرحها . اذ ينهض كريميس - ممثل الاتهام - ويطالب الشعب المنقاد ، بتوقيع أقصى العقوبة على المجرمين . ولا يكاد هيرونيemos يظن أن جريمته العظمى ، هى زج الجيش فى حرب خاسرة ، واهدار أموال الدولة والشعب ، حتى يصسح له كريميس ظنه ، بأنه متهم بجريمة الزنا مع براكسا زوجة الملك : « وهل هناك أفظع من هذه الجريمة ؟؟ وهل هناك أخطر من هذه الجريمة ؟؟ ... ملكنا الطيب بلبروس تصيره أضحوكة ؟؟ تصيره مضسغة فى الأفواه ؟؟

انظر الى هذا الشعب المسكين !! ان كل آلامه وبؤسه وسخطه وشنقائه
منبعها هذه الفكرة : ان ملكه مخدوع ، خدعته زوجته مع رجل آخر .. الخ »
(ص ١٣٥) .

وتنكر براكسا التهمة ، ويستتهجنها الفيلسوف الذى اعتبر متهما
بالتستر على الجريمة النكراء . وتطول المجادلات حولها بين الفيلسوف ،
وكريميس ، وشاهدة الاثبات ، كاتمة السر . وتثور براكسا - لأول
مرة - بعد أن أرهقتها طنطنة الجدل ، وتتهم كاتمة السر بالزنا مع زوجها
بلبروس .

ويحس توفيق الحكيم أن النقاش فى طريقه لأن يتحول الى ثثرة
مملة ، فيسعى الى تغيير الموضوع والاتجاه به نحو الحاتمة . فيحصل
هيرونيemos الطاغية المستبد ، على أن ينعطف فجأة نحو الجماهير ، ويصبح
متفاسحا : « ان هذا الشعب هو وحده المخدوع اليوم ... يا أهل
أثينا ... انهم يخدعونكم ويسرقونكم .. انهم يريدون أن يشغلوكم
بقضية صغيرة تافهة لا تعنيكم ... الخ » (ص ١٤٨) وكأنه لم يكن
قبيل لحظات مختالا سفاحا على اللسان والعقل .

وتدور حواريات سردية الطابع ومملوطة ، يتبادل فيها الطرفان
المتعاديان تهم الفساد والاضرار بمصالح الجماهير . ثم يلقي الفيلسوف
- أو بالأحرى توفيق الحكيم الساخط على واقعه السياسى - خطبة عصماء
مطولة ، يعدد فيها مفاصد الحكم القائم ، حتى ينجح فى تهيج مشاعر
الشعب ، وتوجيهه الى القصر لاسقاط الملك ، والاستيلاء على الحكم .
وينجرف الفيلسوف مع أمواج الناس اللينة المطيعة ، وهو يعدهم بالتخلي
عن الكلام ، والمشاركة الايجابية فى العمل السياسى الذى لم يتحدد
شكله . ويضيع فى هدير الأرجل المستسلمة الزاحفة صوت الحرية
براكسا ، وصوت القوة هيرونيemos ، مثلما ضاعت المسرحية السابقة ،
فى أرجل المسرحية الأخرى المركبة عليها دون تجانس .

البناء

استخدم توفيق الحكيم فى بناء مسرحيته « براكسا » ، الهيكل
الدرامى التقليدى الذى تصوغه الفصول من خلال توظيف بعض الحيل
الدرامية التى تدرس عليها : كالمفارقة ، والتورية اللفظية ، والمفاجأة ،
وملاءمة زمنية دخول الشخصيات الى المنظر أو خروجها منه ، واستبدال
ستارة الفصل فى اللحظة المناسبة .. الخ . وكان يمكنه الانتفاع بالجوقة

فى المصدر الأريستوفانى - الذى اعتمد عليه فصله الأول - والابقاء عليها - كما كانت فى اليونانية - رأيا عاما ، أو صوتا ايجائيا للشعب المتتبع للأحداث ، بدلا من استخدام الصوت الجماعى السلبى المحدود ، الذى كان يأتى من الشارع عبر النوافذ .

ومن الملاحظ على فصول المسرحية الستة ، تفاوت امتداداتها : فعدد صفحات الفصل الأول (٢٦) ، والثانى (٢٢) ، والثالث (٢١) ، وهى متناسبة طولا ، وتمثل الجزء الأول الأصيل فى المسرحية . أما صفحات الفصل الرابع (٣٥) ، والخامس (١٥) ، والسادس (٢٧) ، فهى غير متناسبة . وتمثل الجزء الثانى المضاف الى النص الأول . ولعل قلقلة التوازن الكمى هذه بين الجزئين ، ترجع الى الهوة الزمنية التى فصلت بين تاريخى كتابتهما ، والتى تقدر بحوالى خمسة عشر عاما . تطورت خلالها رؤية المؤلف ، وتعددت تجاربه ، ومعطياته الفنية ، بل وتغيرت أحوال واقعه فوق ذلك كله . وكان من الأفضل لمؤلفنا الكبير ، أن يتوقف عند مسرحينه الأولى ، فهى أكثر تماسكا مما أضيف إليها بعد ذلك ، وأفصح تعبيرا عن رأيه الشخصى وقتذاك ، والذى يقدح فى الديمقراطية المطلقة . ويحط من قدرات المرأة السياسية ، ولا يراها الا مطبخا وجنسا خالصا . ويزرى بالشعب ويعده كتلة من الرضوخ المحض ، ويشكك فى الأيدولوجية الدينية ، وينتصر للحكم الديكتاتورى المطلق .

ومن الملاحظ أيضا ، أن كتابة المسرحية متكاملة فى ثلاثة فصول عام ١٩٣٩ . ثم اضافة ثلاثة فصول أخرى إليها عام ١٩٥٤ ، قد أحال المسرحية - ككل - الى ما يشبه الزنبيل المعبأ بالأفكار ، والفهمزات الساخرة ببعض العيوب التى رآها المؤلف فى كل النظم السياسية ، التى راح يرفضها جميعا فى النهاية ، وهو يضرب - يائسا - كفا بكف ، ويتحسر قائلا : « والله ان الحكم لمشكلة المشاكل ولا علاج له ، والعوض على الله » . ثم استخرج من ذلك عنوانا فرعيا « مشكلة الحكم » وضعه تحت عنوان المسرحية الأساسى : « براكسا » .

واستنتاجا مما تقدم وتأكيدا له ، اذا كان توفيق الحكيم قد سائر النظام الديموقراطى كما وجده فى النص اليونانى ، ثم تحرر من تلك المساييرة الاضطرابية ، وراح يفضحه فى الفصل الثانى ويبين عن بعض عوراته ، وعجزه عن مواجهة التناقضات الاجتماعية ، ثم تحمس فى الفصل الثالث والآخر من نصه الأول ، لآخماد صوت الديموقراطية الفاشلة الى الأبد ، والانتصاف للديكتاتورية ، والغاء أية ارادة للشعب ، وتصويره أعجم أدرم - اذا كان الأمر كذلك - فمن السهل الظن بأنه - أى مؤلفنا -

كان حتى عام ١٩٣٩ يقف ضد البرلمان الديموقراطى المتعدد الأحزاب ،
وضد شعبه الذى صورته هزيلا قاصرا ولا تجسدر به الا الديكتاتورية
العسكرية ، وكأنه لا تجدر به أية ديموقراطية على نحو آخر ، رغم أن
هذا النظام هو أمثل نظم الحكم المتاحة حتى الآن . كما يمتد بنا نفس الظن
الى أن الحكيم قبيل عام ١٩٥٤ - أى بعد ثورة يولية ١٩٥٢ - تنبه الى أن
النظام الملكى قد فشل فى مصر ، وأنه لا رجعة له اليها ، وأن هناك
اتجاها شعبيا غائما للحكم ، فعاد الى مسرحيته القديمة وأضاف اليها
فصلا رابعا ، نصب فيه بلبروس العجوز المغفل ، ملكا على هذا الشعب
الأعجم الأدرم . ومن هذا المنطلق الاضافى ، كان ولا بد وأن يخصص
الفصل الخامس القصير ، لتلطيف سمعة الملك بالوحد ، واتهام النظام
الملكى بكل ضروب الفساد والخلل ، كالرشوة ، والمحسوبية ، والنهب ،
والفحش ، والتزلف ، والفوضى . وأصبح من المتوقع أن يسقط الحكم
الملكى فى الفصل السادس والأخير ، وتتجه الخاتمة نحو حكم شمولى
هلامى النظام .

ومن ثمة ، ينبثق سؤال يتعلق بمشكلة الابداع عند المؤلف : لماذا
نشر الحكيم نصه المسرحى بفصوله الستة مترجما الى الفرنسية عام ١٩٥٤ ،
وبقى محتفظا به حتى نشره - لأول مرة باللغة العربية - وهى اللسان
الأم - عام ١٩٦٠ ؟ هل كان يتوقع سقوط النظام الجمهورى المتعسكر ،
القائم عصر ذاك ، فتواتيه الفرصة لاضافة ثلاثة فصول أخرى الى
مسرحيته ، يذم فيها هذا النظام ويدحضه - كما فعل فى « عودة الوعى »
بعد ذلك - ولما لم يسقط النظام اضطر الى نشر مسرحيته ، دون اضافة
ثانية ، كان يشتهيها ؟ .

من المسلم به ، أن النص المسرحى - أو أى ابداع فنى - ليس
انعكاسا حرفيا لواقع مبدعه ، وان جهد المبدع فى عكسه ، واقناع الآخرين
به . وتتولد اشكالية العلاقة بين عالم المسرحية والواقع ، عندما تسترسل
أجنحة الخيال فى شطحانها ، حتى يتحول الواقع الى عالم فنى قائم بذاته ،
يصبح هو الأصل ، والواقع هو الصورة ، أو الانعكاس المهزوز . وتوفيق
الحكيم فى مسرحياته الذهنية ، يجنح الى التجريد حتى ينسلخ عن واقعه
البشرى المحيط به ، الى واقعه الذهنى الشخصى ، حيث تسكن ظلال
شاحبة من الشخصوص الآدمية . وفى هذا التجريد - المحجب الى مزاجه
التأملى - يلمس ضربا من تعادليته يجمع بين منابت الفن كما أحس به
فى الثقافة الغربية ، وأصول الدين كما تشربه من حياض الثقافة
الشرقية .

ونص « براكسا » عمل ذهني مسرح ، أثبت فيه مؤلفه ، أن متطلبات الدراما المسرحية ، ليست مقصورة على اجادة عرض الأفكار الفلسفية ، والمهارة في نسج الحوارات المتوالدة من بعضها البعض في سلاسة ويسر ، واتقان تصنيع الحيل البنائية ، والخضوع للمواضعات العامة للشكل الدرامي ، وانما هي فيما غاب عن ذلك ، من وجوب خلق عالم انساني يشاكل الواقع بأحداثه وشخصياته حتى يكون مقنعا . ان المسرحية تعرض أفكارا مستهدفة لذاتها ، وتتجاوز بها أسماء لشخصيات في عالم الذهن الذي لا يثبت فيه الا ما يريده هو . ومن ثم ، تحررت الأحداث من الأقيسة الواقعية المحتملة أو الممكنة ، مادامت منفصلة خصيصا لعرض ديموقراطية هذا العالم بالذات ، وديكتاتوريته هو ، وشعبه هو المنبت الصلة بمنطقية الحياة الملموسة .

وبغض النظر عن قيمة الأفكار المتغلغلة في أطراف النص ، وعن اللغة التي تترقرق بالسلاسة والصفاء ، فان حبكة المسرحية أشبه بحدوتة خيالية ، أو أسطورة أرستقراطية البيئنة ، لا تلتزم بملاسة الواقع الانساني . بل هي أقرب الى طبيعة الحكايات المتعلقة بالحيوانات ، والطيور ، والجنيات ، من حيث اصطناع عوالمها الخاصة ، وحمل قارئها على التسليم بمضامينها ومناطقها الذاتية ، دون مساءلة أو مطالبة بالاحتمالية . وهي وان تستحوذ على اهتمام القارئ ، وتستأثره بفكره في غيبة المعايير والمنطقة ، واحتماليات التصديق ، تظل أصلح للقراءة من أن تتجسد للفرجة .

واذا كان أرسطو قد أولى الحبكة الأهمية القصوى بين عناصر التأليف الدرامي ، فان معارضيه من النقاد المحدثين الذين يجعلون تلك الأهمية لتصوير الشخصيات ، يكونون هنا أصدق من أستاذ الأساتيد العتيد . ولهذا ، كانت عظمة شكسبير لا تتجلى في مقدورته على بناء حبكااته الدرامية ، أو في صياغة أسلوبه الشعري فحسب ، وانما - فوق ذلك كله - في مكنته الأعظم على تصوير شخصياته ، وفي معرفته الدقيقة بطابع البشر ، والولوج الى أعماقها ، واستخراج مكنوناتها المتناقضة .

أما شخصيات مسرحية « براكسا » ، فهي مجموعة من الدمى المعلقة في أسلاك ، يختفى صانعها خلفها ، ويروي حواراته وأفكاره الخاصة على ألسنتها ، أثناء تحريكه لها . وهكذا ، كانت مجرد دلالات فكرية ، ترتدى أزياء البشر ، ولا تلبس الطبيعة الآدمية ، الا من خلال محدودية إحياءات تلك الأزياء المستعارة . ومادامت تلك الدلالات شبيهة معراة من صميم التكوين النفسي والاجتماعي الذي يجعل الانسان انسانا ، فانه يصعب

اخضاعها لمعقولية الواقع . انها ليست شخصيات متموضعة في ذاتها ،
أو محاكاة لشخصيات بشرية مفعمة بعصير الحياة ، والمركبات النفسية
المعقدة . التي تتوافر فيها أخلاط غير متناسبة الكم والكيف من الحب
والعداوة ، والخير والشر ، والتأمل والاندفاع ، والثقة والتهور ، والتفاؤل
والتشاؤم ، والقوة والضعف ، والقناعة والشره ، والمثالية
والحيوانية ... الخ .

ومما يؤكد تجريديته هـذه الشخصيات ، وتباعدها عن أسرار
الطبيعة البشرية ، أنها تكاد تكون كلها مصبوبة في قالب واحد ، أبرز
فيه المؤلف ملامح الانحراف التي أرادها . فهناك في المسرحية امرأتان
فقط ، جعلهما توفيق الحكيم عاهرتين ، ومجردتين من القيم الانسانية
الصحيحة .

أولاهما براكسا ، تلك المرأة التي كانت - في المشاهد الأولى عند
أريستوفان - قوية ، ومسترجلة ، وعليمة بمفاسد الدولة ، وسعت الى
الحكم حتى تولته يدها ثا ، ومنطقية معارضتها ، أخذها الحكيم في فصله
الأول جاهز التكوين ، ولكنه سرعان ما سلبها كل قيمة ايجابية ، وأحالها
- من بداية مسرحيته وحتى نهايتها - امرأة ضعيفة ، زانية ، مستخذية
سقيمة التفكير ، ذليلة ، سريعة الهلع والخيانة . أما المرأة الأخرى ، فهي
كاثمة السر . وهي - بدورها عند الحكيم - منافقة ، وزانية ، ووصولية ،
وغادرة ، وشرهة الى المال والجاه ، ومجردة - كبراكسا - من أية مثل
أخلاقية .

أما بلبروس - زوج براكسا - فقد خلق مواطننا أثينا عجوزا ،
يفار ، ويحتاج ضد غياب زوجته عن المنزل دون اذنه ، ولكنه استحال
- بإرادة الحكيم - الى رجل ديوث ، غبي ، محدود المواهب ، ثم الى ملك
مخادع ، وفاسد ، وزان ، وطماع ، ثم الى حاكم مخلوع . وكذلك الحال
بالنسبة لكريميس الذي بدأ صديقا مستضعفا ، قنوعا بالتقاط فترات
موائد السادة ، تحول في النهاية - وبلا تمهيد - الى مستشار للملك ،
والى خطيب مفوه ، يتفلسف ، ويجادل دفاعا عن العدالة .

وهيرونيموس - القسائد العسكري الخائب - صنعه الحكيم في
البداية - طاغيا ، وزانيا ، ثم ديكتاتورا فاشلا ، ثم انتهى به - فجأة -
الى أن يكون خطيبا جماهيريا مصقعا ، يدافع عن حقوق الدولة ، ويحث
الشعب على التمرد والمطالبة بحريته أما الفيلسوف - وهو صوت المؤلف
المجرد - فانه الشخصية الوحيدة التي لم تتورط في فضيحة خلقية ، أو

تهمة مالية ، لأنه كان يقف على هامش الأحداث ليعلق عليها ، أو يسخر منها ، حتى وصل بذلك الى حافة الأراجوزية . اذ كان تكرر تهكماته اللاذعة فى بعض المواطن يبدو متعمدا ، مما ينأى به عن التفلسف ، الى غاية أخرى ، هى الرغبة فى تفجير ابتسامات القارىء . وهذا لا ينفى أنها كانت أحيانا مبطنة بالحكمة الانسانية ، التى تقربها من دور مضحك الملك ، أو المهرج فى إحدى مسرحيات شكسبير ، أو غيره .

ماذا تبقى بعد ذلك من شخصيات فى المسرحية ؟؟ انه الشعب الغائب تماما عن مجرى الأحداث ، والذي أخذ توفيق الحكيم يحقره ويستخف به ، منذ أن خلعه من محيطه اليونانى الذى كان يجلسه على عرش السيادة ، ثم وضعه فى فصله الثانى أفينا جهولا :

« براكسا : ان الشعب هو الذى اختارنى للحكم .

الفيلسوف : اختيار موفق جميل !! وهو دليل آخر على أن الشعب يستطيع أن يحسن الاختيار ، دون أن يلجأ الى العقل ، ولو شاء سوء الطالع أن يرزق الشعب ذرة من العقل لما ظفر باختيارك لسياسة الدولة » . (ص ٤٧) .

وبقى المؤلف مواظبا على هذا التحقير طوال أحداث المسرحية ، وحتى خاتمتها الديماجوجية المفتعلة ، التى فرضت على الشعب وازدرته أيضا ازدراء ، فى اللحظة التى ادعت انتصافها له :

« الفيلسوف : أحسنتم يا أهل أثينا . . . الحكم لكم ولا تخشوا شيئا . . . فما دام الحكم قد استطاع أن يقع فى أيدي الحمقى من أمثال « بلبروس » فما يضيركم أن يكون فى أيديكم أيضا ، انكم لن تكونوا أكثر حمقى منه ، وقد يأتى حكمكم بالأعاجيب ، وقد لا يأتى بشئ جديد » . (ص ١٥٧) .

الحقيقة ، أن دور الشعب الذى كان فى الجزء الأريستوفانى المقتبس ايجابيا ، انحسر فجأة عند الحكيم وتحول الى مسخ طبع تافه من صنع الخيال . ولا يمكن أن يماثله - فى منطقتى الاحتمال أو الممكن - أى شعب آدمى ، حتى ولو فى عالم النعاج ، وقطعان الجاموس . فهو مستسلم تماما لكل اتجاهات الأرياح ، ولا تدليل على وجوده الا كلمة « نعم » ، حتى عندما لا تطرح عليه أية قضايا تهمة .

لا شك أن غربة تلك الشخصيات عن الواقع ، وخضوعها لمنطق التجريد ، أفقد المسرحية صلاحيتها للعرض الجماهيرى ، مهما كانت تشير

الى قضايا سياسية متفلسفة ، أو تعكس ظلالا من الظروف المحلية القائمة ، ولكن ، يمكن خشبة المسرح أن تستضيفها ، مثلما تستضيف « للقراءة ، المسرحية ، خصوصا من الشعر ، أو الرواية ، أو القصة ، أو التاريخ . وعندما قدمت مسرحية « أهل الكهف » عام ١٩٣٥ ، فشلت جماهيريا ، كما فشلت حينما أعيد عرضها عام ١٩٥٨ . وما اعترف به توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته « بجماليون » : « انى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز ... لهذا ، اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح ، ولم أجد « قنطرة » تنقل مثل هذه الأعمال الى الناس غير : « المطبعة » !! ... لهذا دهشت وتخوفت يوم فكروا فى افتتاح « الفرقة القومية » ، عند انشائها ... رواية « أهل الكهف » ... لقد لبثت ممتنعا عن مشاهدة تمثيلها حتى آخر ليلة .. فماذا رأيت ؟؟ رأيت ما توجست منه : أن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل » . (ص ١٠ - ١١) .

وهذا الاعتراف عينه ، كان يمكن أن يكرره كاتبنا الكبير الراحل ، لو كان قد أتيح له أن يرى فوق خشبة المسرح « براكسا » مؤسسة الحكم الديموقراطى الاشتراكى فى البرلمان اليونانى ، وقد تحولت الى مجرد امرأة شبة ، تتخبط فى قصر التيه السياسى ببصر .

للمراجعة

- أحمد عثمان (دكتور) • المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم • القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٧٨ •
- اسماعيل أدهم (دكتور) • توفيق الحكيم • القاهرة : مكتبة الآداب ، ط ٢ ، ١٩٨٤ •
- توفيق الحكيم • براكسا ، أو مشكلة الحكم • القاهرة : مكتبة الآداب ، د ٥ •
- فؤاد دواره • مسرح توفيق الحكيم ، ٢ - المسرحيات السياسية القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٨٧ •
- Hades, Moses ed. *The Complete Plays of Aristophanes*. New York : Bantam Books, 1962.
- Hamilton, Edith. *The Greek Way*. New York. W. W. Norton and Company Inc., 1964.
- Norwood, Gilbert. *Greek Comedy*. New York : Hill and Wang. 1963.
- Whitman, Cedric H. *Aristophanes and the Comic Hero*. Harvard University Press, 1964.

مدخل شكلى الى الشعر فى مسرح الشرقاوى

:

مدخل شكلي إلى الشعر في مسرح الشرقاوى

لا نغالى كثيرا ، اذا ما قررنا أن الشعر العمودى - فى وقتنا الحالى - يتردد طويلا فى الإقدام على تصنيع لغة درامية للمسرح . وهذا التردد ، يرجع الاعتقاد بأن دوره فى ذلك المضمار قد انحسر ، بعد أن قطع الشعر اللاعمودى - صاحب المسميات المتعددة غير المتطابقة - أشواطا رائعة من الابداع فى مجال التعبير الغنائى الذاتى ، وشوطا آخر محدودا فى مجال التعبير المسرحى الموضوعى ، حتى برهن على أنه وحده الأجدر به ، والاحق 'لتفرد ، والثبات فى أرضه .

والحقيقة التاريخية تقرر بأن المؤلف المسرحى والروائى على أحمد باكثير (١٩١٠ - ١٩٦٩) ، يكاد يكون الرائد الأول فى مسيرة الأدب الدرامى العربى ، الذى قام بتصنيع لغة مسرحية من الشعر اللاعمودى ، والمنبعوت بالحديث ، أو الجديد ، أو الحر ... الخ .

أما بعض الحقيقة الأشمل ، فهو أن هذا المؤلف الكبير - مع العديدين غيره - قد أماته النقد حيا ، ولم يحيه ميتا ، وذلك بارخاء سجع التجاهل الكشيفة على نشاطاته ، ودوره الأدبى ، فى الوقت الذى حظى غيره من صبية الأدب ، بما كان يستحقه هو من التقدير الدراسى ، وأضواء الشهرة والتكريم . وهذا يؤكد ، أن الشهرة الأدبية فى مصر ، كثيرا ما تكون عشوائية ، والا ما نالت مؤلفات عملاق القصة القصيرة محمود البدوى من اهتمام النقد ، الا بما يملأ سطور نصف كراسة مدرسية ، بينما سود نصفها الآخر عند موته ، ببرقيات التعزية ، وكلمات الرثاء .

لقد بدأ على أحمد باكثير حياته الأدبية فى وطنه حضرموت ، وهو فى الثالثة عشرة من عمره . اذ راح يقرض الشسعر على النهج الأصولى المحافظ ، استجابة لما كانت تمد به الظروف الثقافية المتاحة ، من مصادر شعرية تقليدية الشكل والمضمون ، ومحدودة المساحة والتنوع .

وبعد أن قام بزيارات الى اليمن ، والصومال ، والحبشة ، رحل الى الحجاز ، وقضى هناك مدة عام ، راح خلالها يتردد على مكاتب مكة ،

والمدينة ، والطائف ، ويتصل بالأدباء والشعراء . ولم يكن يكف ، لا عن حفظ كل ما تقع عليه عيناه من دواوين شعرية ، ولا عن نظم الشعر في شتى الموضوعات التقليدية أو المستحدثة . ولقد أتاحت له إقامته في الحجاز ، فرصة الاطلاع المتأمل على مسرحيات أحمد شوقي ، ولم يكن قد عرف من قبل ، أن للشعر أجناسا أخرى ، غير ما درج على قراءته من قصائد انشادية تكتظ بها رفوف المكتبات . ومن ثم ، تولاه استغراب مذهل ، هز أركان منظوره الشعري هذا عنيفا . وكان عنده عجباً - حسب وصفه - أن رأى « الشعر وقد تحول الى حوار ومساجلة بين اثنين أو أكثر ، على نحو يجعل كل شخصية تعبر عن ذاتها ووجهة نظرها ، ويضعها في صراع مع غيرها من الشخصيات . . . ويدور كل ذلك حول قصة واحدة ، هي مادة هذا العمل الشعري الذي يؤلف ديوانا صغير الحجم ، يختلف عن الدواوين المألوفة ، حيث أنه ينتظم موضوعا واحدا ، ولا يتناول موضوعات مختلفة كتلك الدواوين » . (فن - ص ٦) .

ولما كانت المحاكاة من طبع هذه المرحلة المبكرة من العمر ، فقد اتخذ من ثورته على واقعه الاجتماعي المتخلف ، ومن مكابذته أزمة نفسية غاتية بسبب وفاة زوجته الشابة ، مادة موضوع لمسرحية شعرية ، شوقية القلب ، صاغها بمثالية الرومنسي المتحمس ، خلال إقامة له بالطائف ، وأطلق عليها اسم : « همام ، أو في عاصمة الأحقاف » . (فن - ص ٧) . وقد طبعها عند مجيئه الى القاهرة أول مرة عام ١٩٣٤ ، ثم أعاد نشرها عام ١٩٦٥ ، بمقدمة تشجيعية قصيرة للشاعر حسن كامل الصيرفي .

وأحداث المسرحية حضرمية معاصرة ، تصور الفتى المتمرد همام ، وهو يعاني من صراع يدور بين ولائه الشديد لوطنه ، والرغبة في تحريره من ربة الخرافات ، والبدع الدينية المتوارثة ، وبين غرامه العنيف الصادق بفتاته حسن التي ملكت عليه قلبه وعقله . ومن البين ، أن الصياغة الشعرية محاولة بدائية لتقليد المسرحيات الشوقية ، التي كانت تمثل له النموذج الوحيد المتاح للاقتفاء . لذا ، اكتنف المسرحية عسكد من القصائد الطويلة ، والمقطوعات الغنائية الشعرية شبه المستقلة ، مما جعل الحركة المسرحية راكدة ومملة ، رغم وضوح قدرة المؤلف على نظم الشعر في سلاسة وتحدر .

أما بناء المسرحية ، فيفتقر الى المقومات الأساسية التي تهيب للدراما الناجحة خصائصها المميزة ، كالتمكن من رسم الشخصيات من خلال العناصر الحرفية المكونة للحبكة ، وتطوير اللغة للايحاء بالمناخ العام ،

وتوصيل المؤثرات الانفعالية والذهنية . وهناك - على سبيل المثال -
قصيدة أسرفت على نفسها فى الطول ، حتى أربت على السبعين بيتا من
روى واحد ، مما يجعلها تعسر على الالتقاء المسرحى ، وتستعصى على ادراك
ذهن المثفرج عند العرض . ويحكى فيها صديق البطل عن تهجمه على بعض
العامة الجاهل الذين يحتفلون عند قبر ولى ، ويتلمسون بركاته بالطبل
والزمر :

ولما سكن الجمع سكون الموج فى البحر
تراى الناس شيخا ذا شفاشق فيهم هدر
ينادى : أيها الناس اهناؤا بالفوز والنصر
بهذى النعمة العظمى ، بنيل الفضل والفخر
قصدتكم باب ذى عطف ، وذى جود ، وذى بر
وأن الشيخ لا يترك من زار بلا أجر !!
عليكم بخلوص القصد فى السر وفى الجهر
وبالتسليم للأقطاب ، والخدمة ، والصبر
واياكم وسوء الظن بالصوفية الفر
فأهل الله هم جازوا مناط النهى والأمر
ملوك لهم التصريف فى البر وفى البحر
... الخ (ص ٥١)

ووفد شاعرنا الطامح الى العاصمة المصرية فى غضون عام ١٩٣٤ ،
كى يلتحق بكلية الزراعة على أمل خدمة وطنه بعد التخرج . ولكنه استجاب
لنداء ميوله الأدبية ، وفضل الالتحاق - فى العام التالى - بقسم اللغة
الانجليزية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وتخرج فيه عام ١٩٣٩ ، ثم
قضى عاما فى معهد التربية للمعلمين . ولما لم تمكنه أخطار الحرب العالمية
الثانية من العودة الى وطنه ، استقر بمصر ، وحصل على جنسيتها سنة
١٩٤٨ .

كان وهو طالب - بقسم اللغة الانجليزية - يمنى نفسه ، بأن يكون
شاعرا فعلا ، بعد أن يغذى مواهبه بقراءة ، ودراسة تراث هذه اللغة
الأدبية ، الثرى بأشكاله وموضوعاته . وما أن سلخ سنته الأولى فى تلك
الدراسة حتى أحس بانبهار فكرى حيال المعرفة الأدبية الجديدة التى
انفسحت آفاقها أمامه . فتبليت مقاييس التقييم فى ذوقه ، واضطرب
مفهومه للشعر ، بل وللأدب كله . وبالتالى ، تغيرت نظرته الى ما كان
ينظمه وينشره من شعر . (فن - ص ٨)

ولما كانت تلك الطوارئ الثقافية الغازية ، قد أصابت نفسا غضة ، قابلة للتطوير والاستجابة للتجديد ، ومزودة بالرغبة فى مجاراة تيسار مبدعى عصره من محاولى التجريب على نحو جرى ومتتابع ، فقد توقف باكثر فترة من الزمن عن قرض الشعر كما اعتاده ، وراح يتأمل التجديدات الثورية الجذرية التى كانت تفرض نفسها - فى جراءة - على أصول النظم العريقة ، وكذلك أخذ يتبصر فى آثار شكسبير المسرحية ، التى استحوذت - بصفة خاصة - على وجدانه وفكره .

ثم ، نشط يترجم مشاهد من كوميديا « الليلة الثانية عشرة » ، فى صياغة شعرية عمودية ، نشر بعضها - فيما بعد - فى « الرسالة » ، مجلة الزيات الشهيرة . الا أنه لاحظ أن الترجمة مرصعة بمقطوعات شعرية ، قد تستسيغ الأذن التقليدية ارناناتها ، ولكنها واهية الربط بروح النص الاصلى ، فأقلع عن معاودة المعالجة المسرحية العمودية .

ويبدو أن شكسبير ، لم يفتنه بعبقريته الشعرية فحسب ، وانما جذب انتباهه - بصفة جوهرية - الى طبيعة الشعر المرسل Blank Verse الموظف دراميا ، على نحو يدل على صلاحيته المثالية فى التعبير المسرحى .

وهذا التوظيف - عند شكسبير ، أو عند غيره من الشعراء الانجليز - كان قد لفت - قبل باكثر - أنظار بعض شعراء النهضة المعاصرة ، منذ مفتتح القرن الحالى . فحاوله - غنائيا - جميل صدقى الزهاوى ، وعبد الرحمن شكرى ، وأحمد زكى أبو شادى ، ومحمد فريد أبو حديد داعيته ومنظره البارز ، مما جعل محاولاتهم فى ذلك المجال ، أول حركة تجديدية فى الشعر العربى الحديث . بل ان فريد أبو حديد ألف وترجم - فى الشعر المرسل - المسرحيات ، مثل « مقتل سيدنا عثمان » (١٩١٥) ، و « خسرو وشيرين » (١٩٣٢) ، وغيرهما .

وكان أنصار هذا التركيب (غير الجديد تماما) يلتزمون - فى الغالب - الوزن التقليدى فى القصيدة ، ولكنهم يتحررون من الروى المتوحد فى أبياتها حتى لقد نظم شكرى قصيدة من خمسين بيتا ، لكل بيت قافيته . وبهذا المنحى ، لا يختلفون عن التقليديين الا فى ارسال النظم من القافية الواحدة . غير أن الحركة سرعان ما أفضت الى الأخذ بالبحور الكاملة ، ولكن مع احلال القوافى المزدوجة ، أو المتقابلة ، محل الروى المرسل . وكان عباس العقاد نفسه يشجع هذا التجريب ويحاوله ، وان انتصر - فيما بعد - لانتظام القافية ، باعتبارها متعة موسيقية ، تطرب لها الآذان .

ثم تخطت التجارب الشعرية مرحلة التجرد من القافية المكرورة الروى ، الى مرحلة عدم الالتزام التقليدى بعدد ثابت من التفعيلات فى كل سطر . اذ ظهرت بدايات ذلك فى بعض صحف العراق ، ونشر ابراهيم عبد القادر المازنى فى مجلة « الحرية » البغدادية عام ١٩٢٣ ، قصيدة تحت عنوان « محاورة قصيرة » ، نسبها الى مصطلح أسماء « الشعر الطلق » ، وقد حررها تماما من القافية وعدد التفعيلات فى كل سطر . وعلى هذا المنوال ، صاغ أحمد زكى أبو شادى عام ١٩٢٦ ، احدى قصائده التجريبية « الفنان » ، وقد خلط فيها الشعر المرسل بالشعر الحر ، ومزج بين أربعة أبحر مختلفة ، بل وبين أبيات كاملة وأشطر . وضمن - هذه القصيدة المتعكشة - مع تجاربه الأخرى ديوانه الضخم « الشفق الباقي » (١٩٢٧) والذي بلغ عدد صفحاته ١٣٣٦ صفحة (١١٩) .

ولم يتماد بعض الشعراء فى تقليد بعضهم فحسب ، وإنما راح البعض الآخر يتطرق فى تشكيل القصيدة موسيقيا ، وفى تناول الموضوعات التى لم تخطر قط على بال الشعر القديم ، كالتعليق على صور ولوحات عالمية ، أو معالجة قصص الميثولوجيا اليونانية ، أو التعمق فى رؤية الخواطر الرومنسية .

هكذا ، أجهد شعراء النهضة - وشعراء أبولو ضمنا - طاقاتهم الابداعية ، فى توسيع آفاق الحركة التجديدية الى أبعد مدى مستطاع ، وحتى الى حافة ما بعد حدود الشعر المنشور . فقد ابتكروا أوزانا جديدة ، ومزجوا بين البحور الخليلية الصسافية والمزوجة ، وتحرروا من الالتزام بالقافية الموحدة فى الشعر المرسل ، ونوعوا فى الوزن والقافية - أحيانا - فى الشعر الحر ، وتوسعوا فى محاكاة الموشحات توسعا طليقا . ولا شك أن كل هذه التجارب العريضة ، كانت مداخل جريئة فى التجديد ، ترهص بسيادة الشعر اللاعمودى الذى يمارس اليوم .

ان معرفة باكثر بتلك التجارب الريادية فى الشعر والمامة بها ، واطلاعه المستعجب على الشعر المرسل فى مسرحيات شكسبير ، وشغفه بالدراما كقالب مستحدث فى ميدان الأدب العربى ، كانت مشيئات متوازية شغلت ذهنه ، حتى تشبعت مشاعره بالرغبة فى استيلاد الدراما العربية لغة جديدة ، لا تكون شعرا مرسلا فحسب - كما مارسه أبو حديد فى مسرحياته - وإنما شعرا مرسلا ، ممزوجا بالشعر الحر كما مارسه ابراهيم المازنى وأبو شادى وغيرهما ، فى قصائدهم الغنائية .

أما الحافز الذى عجل بالمخاض ، وخوض التجربة عمليا ، فهو أن أحد الأساتذة من الانجليز المستعنين الذين يقومون بتدريس الشعر

بالقسم . راح يفاخر طلابه ، بأن لغته هي اللغة العالمية الوحيدة التي تتميز بالشعر المرسل المستخدم استخداما دراميا متفوقا (فن - ص ٨) . وبالتالى ، فإن تراث اللغة العربية عار من هذا التركيب ، بل انها لتكاد تعجز عن سبكه . وبهذا الادعاء ، تجاهل أن لشعر كل أمة خصائصه ، وأن من خصائص القصيدة العربية ، مراعاة الروى المكرور . ولقد أثرت بذلك حمية باكثر القومية ، وحملة حماسه الأدبى على التحدى ، والاسراع بالتجريب . رغم أنه كان لا يزال طالبا فى مرحلة دراسته المبكرة .

ولما كانت مسرحية « روميو وجولييت » مقررة دراسيا على شاعرنا ، فقد أسرع الى ترجمتها ، كى يثبت لأستاذه المتباهى ، أن امكانات الشعر العربى . مهياة لاستيعاب أسس الشعر المرسل والحر فى تشكيل الدراما . ومع أن فريد أبو حديد - الممارس القسديم للشعر المرسل فى تأليف الدراما - كان قد ذكر فى مجلة « السفور » (عدد ١٧٣) أن أليق الأوزان لنظم الشعر المرسل ، هى أربعة : الرمل بأنواعه ، والسريع ، والحفيف ، والمنسرح . فقد ادعى باكثر - خطأ - أنه « اكتشف بعد لاي أن البحور التى تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر ، هى تلك التى تتكون من تفعيلة واحدة مكررة ، كالكمال والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل ، لا تلك التى تتألف من تفعيلتين مختلفتين كالسريع والحفيف والبسيط والطويل ، فانها لا تصلح » . (فن - ص ٩) .

ومن منطلق الاعتقاد بأن المزج بين أبرز التجارب التى تجاسرت على الأعراف الشعرية العريقة ، هو النسق الأنسب والأقدر على الاحتفاظ بأكبر قدر من روح شكسبير ، ترجم باكثر مسرحية « روميو وجولييت » - عام ١٩٣٧ ونشرها عام ١٩٤٦ - شعرا مرسلا منطلقا ، استخدم فيه « البحور الصالحة كلها » ، وإن كان البحر المتدارك يغلب عليها . وقد وصف نظمه هذا ، بأنه « مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر » . فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لانسيابه بين السطور . فاليبت هنا ليس وحدة وانما الوحدة هى الجملة التامة المعنى التى قد تستغرق بيتين أو ثلاثة ، أو أكثر دون أن يقف القارئ الا عند نهايتها . وهو - أعنى النظم - حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات فى البيت الواحد » . (روميو - ص ٣) .

وبهذا التنظير المركز ، وضع على أحمد باكثر - لأول مرة - مؤسسات الشعر المسرحى الاعمودى ، والتى استمدتها مجمعة من تجارب الآخرين على نحو مفرق فى ميدانى الشعر الغنائى والمعالجة المسرحية . وهذه المنطلقات الجذرية هى التى استخدمها بعد ذلك كل مؤلفى الدراما الشعرية الاعمودية ،

وفي مقدمتهم : عبد الرحمن الشرقاوي ، وصالح عبد الصبور ، ومحمد أبو سنة ، وأحمد سويلم ، وفهدى بندق وغيرهم ، ممن لم يغفلوا الإضافات الجانبية الخاصة بكل منهم .

ومن ثم ، يعد على أحمد باكير في عالم الدراما العربية ، المبشر الأول بلغة الشعر المحرر من الروى ، ومن عند التفعيلات الثابت في السطر الواحد وما يليه من أسطر ، وآثر - بذلك - أن يتحكم المعنى في عدد التفعيلات التي يحتاجها ، مما استبعد معه الحشوات الطفيلية التي كانت تتدخل في بنية الشعر القديم ، كي تجعل البيت الواحد وحدة مستقلة المعنى . وبهذا ، التوظيف ، تجاوز باكير استخدام الشعر المرسل فقط في مسرح فريد أبو حديد ، وتجاوز استخدام الشعر الحر فقط في قصائد إبراهيم المازني ومعاصريه ، وبذلك يصبح من الانصاف المنهجي أن يستهل التأريخ للمسرح الشعر اللاعمودي بالحديث عن محاولات باكير النظرية والتطبيقية ، دون التغاضي عن التجارب التجديدية السابقة . ومن الحوار التالي ، يتضح تدفق الكلمات ، وتواصل العبارات وهي مشحونة بموسيقية الشعر ، ومعفاة من الارتباط بالأبيات الكاملة ، ومن رنين القافية الرتيب ، وتطفل الحشو :

روميو : قسما بغرة ذلك القمر المبارك ، اذ يتنوج بالسنا الفضي هامات الشجر .

جولييت : اقسم بغير البدر ، هذا الكائن الجم الثقلب : انى لاخشى أن يكون هواك مثله ،

متغيرا في كل شهر . . ماله يوما على حال ثابت .

روميو : يم تأمرين فتاك أن يقسم ؟

جولييت : بأن لا تقسمن أبدا بشيء ، أو اذا ما حششت فلتقسمن بمهجتك الكريمة ، فهي معبودى الذى أرنجو وأخشى .

روميو : ان كان هوى قلبى الخالى

جولييت : لا تقسم اذن ، انى ان وجدت ابتهاجى فيك : ما ابتهجيت ، بعقد هوانا الليلة يا روميو .

انه جد مبتسر ، لا تروى فيه ، وجد مفاجى كالبرق شرى ، فانطوى قبل أن يستطيع امرؤ أن يقول : لمع !

فى حفظ الله حبيبى العزيز !!

عندما نلتقى ثانيا ، برعم الحب هذا ، ستفتقه أنفاس الصيف ،
فينمو ، وتنشق أكمامه عن أجمل زهره .
في حفظ الله : لتنزل علينا السكينة كالمزجولتعمر من صدرك ،
ما هي من صدرى عامرة !! » .

(روميو - الفصل الثاني - المشهد الثاني - ص ٤٤ - ٤٥)

وبعد مرور زهاء ثلاثة أعوام على نجاح تجربة باكثر في اللغة
الشعرية الدرامية ، نشر في منتصف شهر مارس عام ١٩٤٠ مسرحيته
الشعرية الأولى المؤلفة « السماء » ، أو اخناتون ونفرتيتي ، والتي كان
قد وضعها قبل ذلك بنحو ثلاث سنوات . ولقد صدرت المسرحية .
بتقدمة مقتضبة من ابراهيم عبد القادر المازني ، امتدح فيها المحاولة على
نحو متردد ، وأثنى على أمانة الترجمة في المسرحية السابقة التي كان قد
راجعها على الأصل الانجليزي وهي منسوخة . ويلاحظ أن المازني - في
تقدمته المبتسرة تلك - قد أغفل تماما أية إشارة الى محاولات غيره
التجديدية السابقة في تشكيل الشعر المستحدث ، بل ولا الى محاولاته هو
نفسه ، التي كان لها - بالضرورة - تأثير مباشر على تجربتي باكثر في الترجمة
أو التأليف المسرحي . ومن المرجح ، أن هذا التجاهل يرجع الى أنه كان
قد طلق قرض الشعر طلقة بائنة ، وزهد الخوض في قضايا . ومن
المحتمل أن يعزى هذا التباعد المتعمد ، الى هجوم عبد الرحمن شكري
عليه ، واتهامه اياه بسرقة بعض صوره الشعرية من مصادر انجليزية
معروفة ، وعجز المازني - المحارب الجسور - عن الدفاع الحاسم عن
نفسه .

وفي تصديره - لنفس المسرحية - عاود باكثر التنبيه الى تنظيره
المكثف السابق لتجربته الماضية . ولقد أطلق على تجربته الشعرية ،
مسمى « النظم المرسل المنطلق » ، أو بالتعبير الانجليزي Running
Blank Verse . وكان يهدف بكلمة « المرسل » عدم الالتزام بالقافية ،
وب « المنطلق » ، عدم الالتزام بالبيت كوحدة ، كما هو المقنن في الشعر
العربي ، وإنما الوحدة هي الجملة المتكاملة المعنى التي يمكن أن تستوعب
تفعيلات بيتين ، أو ثلاثة ، أو أكثر من ذلك .

الا أن الشاعر الذي رأى - قبل تأليفه هذه المسرحية - أن البحور
الحالصة ذات التفعيلة الواحدة المكررة كالرمل ، والمتدارك ، والمتقارب ،
هي الأصلح في النظم المسرحي ، فاستعان بها منوعة في ترجمته لمسرحية
« روميو وجولييت » ، - دون استخدام البحور ذات التفعيلات الممزوجة

كالطويل ، والحفيف ، والمقتضب - ألزم نفسه هذه المرة بما لا يلزم ، وفرض الأغلال طواعية على حرية انطلاق التشكيل فى شعره ، عند تأليف مسرحيته « السماء ، أو اخناتون ونفرتيتى » ، وكأنه بذلك الالتزام ، كان يحن الى أسر التقاليد الشعرية التى درج عليها ، مما يكشف عن روح شديدة المحافظة ، مؤصلة فى أعماق تكوينه النفسى . اذ ألزم تقنيته باتباع ثلاث خصائص بنائية ، هى من صميم القيود الشعرية التراثية ، التى حاول هو نفسه شجبها ، وسبقه الكثيرون الى الفكاك من أسرها . فقد استخدم فى بناء حواراته الشعرية ، بحرا واحدا ، هو المتدارك . الا أن هناك عبارات مصابة بخلل عروضى ينأى بها عن تفعيلات هذا البحر ، ويتوه بها فى أبحر أخرى بل وفى النثر . وكانت حجة فى إثارة هذا الوزن هى أنه أصلح بحور التفعيلة الواحدة ، وأكثرها مرونة وطواعية فى انشاء هذا النمط المستجد من الشعر ، ولربما كان أيضا - حسب رأيه - أقربها فى توقيعاته من توقيعات النثر . كما أجبر المعنى من معانيه على أن يتمدد فى ست تفعيلات ، أو أقل من ذلك ، ولكن لا يزيد عليها الا فى القليل النادر ، وفى هذا حجر على الانطلاق . أما ثالث الردات ، فانه قد استعان - أحيانا - بالقافية عن عمد وبلا ضرورة ، على زعم أنها « تعين الشاعر على السبج أكثر مما تعوقه عنه » . (اخناتون - ص ٧) . وكأنه بذلك الالتزام المثلث يغازل الشكل الشعرى القديم ، ويستصفحه الهجر ، بعد اخلاص طويل لازمه فى بداية حياته الأدبية . وتلك الفتية من حوار المسرحية تدل على ما سقناه ، وتؤكد خطوات الشعر اللاعمودى التى اتسعت فيما بعد :

تى : لا تقس عليه ، وأصغ الى شكواه وبثه حتى يطمئن اليك ، فتمليه حينئذ ما تشاء . ان لى فيه أملا ليس من كاذبات الظنون :
أن سيقضى يوما على كهان آمون .

امنوفيس : يا حبيبتي الحسناء لأعجب مما تقولين .

أترجين من مثل هذا الغلام الضعيف المهين ،

أن يقضى يوما على كهان آمون ،

الذين تخافين منهم على فرعون ؟

أواه ، أحس السامة عالقة بدمى ،

وأحس دمي آسنا فى عروقي .

ويلاه ، أشخت ؟ أمات شبابى ولما أقض

حقوق شبابى ، وفى نفسى حاجات بعد !!

كلا يا روجي ان شبابي لم يمت ،
انه نائم ، لا توقظه الا شفتاك (يقبلها)

(اخناتون - الفصل الأول - المنظر الثاني - ص ٤١ - ٤٢)

ومع أن مسرحية « اخناتون ونفرتيتي » ، جاءت أكثر نضجا - لغة وصنعة - من مسرحيته السابقة « همام » ، الا أن مؤلفنا - الذي كان يمكن أن تزيده المتابعة والتجريب ، تجويدا وتبريزا - انصرف عن الشعر المسرحي - الذي وضع يده على أسس تكوينه العضوي - الى النثر . وكانت تعلته في ذلك مشاعة وتقليدية ، وهي أن النثر هو الأداة المثلى للتعبير المسرحي ، ولا سيما اذا كانت الموضوعات المعالجة واقعية ، وأن الدراما الشعرية انحسرت عن آفاقها في الأدب الغربي الحديث ، الا من عند قلة من المؤلفين ، مثل ييتس ، واليوت ، وماكس أندرسون (فن - ص ١٣) . ولربما كانت نصيحة أحمد أمين له بالكف عن تقليد الأجانب ، احدى المؤثرات التي عملت على ايثاره النثر ، كلغة مسرحية يمكن - اذا أريد لها - أن تكون شعرا بلا تفعيلات ولا قافية .

ولم يلجأ بكثير - بعد ذلك - الى الشعر المسرحي الا مرة واحدة ، ولكن على نحو مغاير في الشكل ، وذلك عندما وضع نصه الأوبرالى « قصر الهودج » (١٩٤٤) في صيغة نظمية تقليدية ، جاهد في أن يخصصها بعبارة موسيقية سهلة ، مما يساعد المؤلف الموسيقي على تحقيق الغاية من تلحينها . وفي المثال البسيط التالي رجع صدى خطوات أحمد شوقي ، وخاصة بمسرحيته « مجنون ليل » :

سلمى : قل لي :

أعدت الى مغانينا بصخراء الصعيد ؟

ابن مياح : أطيع رؤيتها وقد .. غادرتها ؟؟

هذا بعيد

أعــود يا سلمى الى تلك الربوع ولست فيها ؟

لم يبق لي بخيامها أرب ،

ولا فى ساكنيها !!

سلمى : أو ما تحن لعهدى الماضى ؟

ابن مياح :

بلى ، انى أحـن

ما طاف بى ذكراه ، الا كدت من وله أجن !

سلمى : لم لا تعود الى الحمى ، فتزى به سكنا وأهلا ؟

ابن مياح : سكنى وأهلى أنت يا سلمى !

كلا هذين ولى !

(قصر - الفصل الثانى - ص ٤٦)

وفى الوقت الذى تخلى فيه على أحمد باكثر عن متابعة النظم المرسل المنطلق ، أو النظم الملتزم بأصوله القديمة ، راح شاعر آخر هو عزيز أباطة ، يتحول عن قرض الشعر المقصد الغنائى - الذى كان قد قطع فيه شوطا بارزا - الى الشعر المسرحى التقليدى الذى برع فيه سلفه أحمد شوقى ، وترك على سبيله أبرز خطاه .

ولقد استهل عزيز أباطة نهجه فى هذا قالب ، بمسرحيته « قيس ولبنى » (١٩٤٣) ، وأنهاه بمسرحيته العاشرة « زهرة » (١٩٦٨) . ولم يحاول قط الأخذ بالتجديدات الشكلية المعاصرة له ، أو السابقة عليه ، لا فى بناء الشعر الغنائى ، ولا المسرحى ، وإنما بقى متمسكا بعمود الشعر وأصوله ، مع قلة أخرى من الشعراء التقليديين - مثل عامر محمد بحيرى - ممن رأوا - بحسبهم اللغوى الذاتى ، وثقافتهم الخاصة - أن فى الصيغ القديمة الامكانيات الكافية المرضية ، للتعبير عن موضوعاتهم ، وأحاسيسهم النغمية والمعنوية .

ويبدو أن التجارب التجديدية التى طرأت على عمود الشعر العتيق ، كانت قد تجاوزت بجرأتها واتساعها ، حدود الذوق العربى المستقر الذى اعتاد الاتباعية وركن اليها . لذا ، كان عليها أن تطيل صبرها ، حتى ينضج - وخاصة فى مجال الابداع المسرحى - ويتقبلها ، ويميل اليها . ولهذا ، بقى ميدان المسرح الشعرى اللاعمودى شبه مهجور منذ أن حاوله باكثر ، حتى اقتحمه عبد الرحمن الشرقاوى بمسرحيته « مأساة جميلة » عام ١٩٦٢ . وبذلك ، كان الشاعر الثانى - تاريخيا - الذى أدار ظهره للخطى المنوالية القديمة ، كى يستقل بخطواته هو فى ميدان الشعر المسرحى ، ويواصل جهوده فيه ، ويتبعه فى ذلك كثيرون . . . ولكنهم ، لا يزالون مترددين ، ومقلين ، وفى مسيس الحاجة الى أضواء النقد الجاد ، وتصويباته الكاشفة الصريحة ، لا الى لمعات المجاملة الوقتية .

مراجع : (على أحمد باكثير/القاهرة) :

- فن المسرحية • دار المعرفة ، ط ١٩٦٤/٢
- قصر الهودج • النشر للجامعيين ، ١٩٤٤
- روميو وجولييت (شكسبير) ترجمة ، مكتبة مصر ، ١٩٤٦
- السماء ، أو اخناتون ونفرتيتي • الخانجي ، ١٩٤٠
- همام ، أو في بلاد الأحقاف • الصبان ، ط ١٩٦٥/٢
- مقابلة شخصية طويلة عام ١٩٦٨

قصائد على ستار المسرح القومي

قصائد على ستار المسرح القومي

فى غير هذا الموضع ، نوقشت - نصا وإخراجا - مسرحية « دماء على ستار الكعبة » للأستاذ الشاعر فاروق جويده . لذا ، سنكتفى - هنا - بطرح بقعة ضوئية على شظية ، أو ظاهرة واحدة بنائية فى نصها الأدبى ، وعلى معطياتها المضمونية .

والمقصود بهذه الظاهرة ، هو النزعة الى التقصيد التى لا تزال تلازم المسرح الشعرى العربى ، منذ أحمد شوقى وحتى الآن ، والموروثة - لا شعوريا - عن صميم طبيعة القصيدة العربية ذات القالب العمودى العريق . وهذا الطابع التقصيدي يبرز فى المسرحية كرقعة ضعيفة الانتماء العضوى الى الكل العام . فهو يزاحم سياق المواقف الدرامية ، ويطنخ عليها بارنانيته الخطابية التى تستهوى الأسماع التى اعتادت فى الإنشاد الفردى الذى يعسر هضمه فى البنيان المسرحى .

وتؤلف الأجزاء الكمية - فى نص المسرحية التى بين أيدينا - قسمين ، يتكون أولهما من افتتاحية ، وخمسة (فصول) ، وآخرهما من سبعة (فصول) ، الا أنهما متعادلان نسبيا من حيث المساحة القولية ... ولكن لا توجد أية مسرحية - فى تاريخ الدراما العالمية - يزيد عدد (فصولها) على سبعة الا فيما ندر . لذا ، كان من الأجدى أن تصاغ المسرحية فى عدد من وحدات المشاهد المتسقة الامتداد ، داخل (فصلين) أو (قسمين) ، وخاصة أن مفهوم (الفصل) ومفهوم (المشهد) قد تأصلا فى تقاليد الكتابة المسرحية خلال الخمسين عاما الأخيرة ، ولم تعد هناك حاجة الى اصطلاح جديد .

ومادة هذه (الفصول) الاثنى عشر - التى يتراوح عدد صفحات كل منها ما بين الثلاث صفحات والتسع عشرة صفحة - تكشف عن جانب من مكونات الشاعر الثقافية ، التى استولدها عمله الدرامى . فبالإضافة الى اللبسات الصيباغية التى يمكن عزوها الى تأثير شعراء

الدراما المحدثين - مثل عبد الرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبد الصبور ،
ومعين بسيسو - نجد تأثيرات المناخ السياسي الصحافي الذي يعمل فيه
الأستاذ جويده بجريدة « الأهرام » .

فالتأمل في نص مسرحية « دماء على ستار الكعبة » ، لا يعدم تفشى
أصداء باهتة لبعض موضوعات الأعمدة ، أو الصناديق السياسية اليومية
أو الأسبوعية التي تنشرها الصحافة ، أو لبعض التعليقات الناقدة لمظاهر
الحكم وتهم الرأي العام ، ولكن يهمس بها في الكواليس أينما نصبت .
الأن تلك المهموسات المعارضة ، أو التعليقات المنشورة التي تصاغ نثرا
صحافيا للقراءة ، أو خطوطا كاريكاتيرية للرؤية ، قد استحوطت أصدائها
في المسرحية الى قصائد ، أو مقطوعات منظومة للانشاد الجمهوري في مؤاخنة
الحكم الفردي الاستبدادي ، واسترذال الممارسات الحزبية النفعية والتهكم
عليها ، مع نشدان الديمقراطية والعدالة الاجتماعية في مجتمع مغلوب
على أمره . . . حتى الاستسلام والخدر . . .

وتنتظم هذه القصائد خيوط واهية من حدود سياسية مكرورة
الخطا - في المسرح المصري - طوال العقدين الماضيين ، كانت تنفلت عنها
في كثير من الأحيان ، فتبدو القصائد وكأنها تصريحات أو منشورات في
التحميس الوطني ، لا تعبر عن أيديولوجية معينة للمؤلف ، وإنما عن
خواطر مثالية ينشدها المصلحون ذوو النيات الطيبة في المدينة الفاضلة
التي تسبح في آفاق المستحيل

ومن ثم ، فقد نتج عن تلك الخيوط القصية ، التي تقاطعها قصائد
طويلة ، أو مقطوعات شعرية لا درامية الصبغة ، تارجح الهدف الأساسي
من كتابة المسرحية بين الحفاء والتجلى . . .

ومن هنا ، يمكن إدراج هذه المسرحية ضمن المسرحيات السياسية
التي كتبت بعد نكسة ١٩٦٧ ، واتسمت بظواهر مشتركة فيما بينها ،
ونتوقع ملامح نمطيتها منذ بداية قراءتها ، ومنها : مراوغة الحاضر
بالاستتار خلف التاريخ أو الأسطورة أو عالم الفنتازيا - النغمة الخطابية
المباشرة - التطويل على زعم مضاعفة التأثير - الهجوم على حكم الفرد
المتسلط والسخرية منه - ادانة الشعب السلبي أو افتعال بطولته
أو دعوته الى التمرد ، ثم الصراخ والنداء المتشنج على الأمل الغائب ،
أو الفردوس المفقود الذي قد يكون الحرية أو الديمقراطية . . . وبهذا ،
يمكن أن تشكل تلك المسرحيات - التي يسهل تمييز القسمات النمطية
المتشابهة فيها - تيارا يصطلح على مسماه فيما بعد .

ان الستارة ترفع عن افتتاحية المسرحية ، وقد انتهى الحجاج من
هدم الكعبة ، فراح الناس يصرخون ويندبون ويلعنون تحت قيادة ناصحهم
سلام . . وهو رجل عجوز طيب يمسك مسبحة ، ويمثل بفقره ، وضعفه ،
ونصائح البليغة الرأى الواعى . ثم ينطلق سلام فى الفصل الأول
(يصف) طبيعة الحجاج الدموية منذ أن كان رضيعا ، وأنه لما بلغ سن
الشباب أحب سعادا ، ولكنها آثرت عليه الفتى المناضل عدنان صاحب
المبادئ الوطنية المثالية . فاضطر الحجاج الى اخماد صوت منافسه يوم
عرسه . فانطلقت سعاد هائمة على وجهها ، تناجى صورة الغائب الذى
تنتظر أوبته لانقاذ الوطن ، ولكن فى نعمة مبتثسة تسرى فى شسبه
مقطوعة :

انى أريد من الحياة جميعها شيئا وحيدا

حلما وجيدا . . يوما وحيدا . . طيفا وحيدا

لكنه والله أبعد من بعيد

عدنان فى عمرى رجاء

عدنان فى قلبى صباح لا يغيب

لكنه والله أبعد ما يكون . . . الخ (ص ٥٠٨)

ويظهر الحجاج فى الفصل الثانى - لأول مرة - وهو محسوط
بالشعب . . ويلقى فى حضرته ثلاثة من الشعراء المنمطين المتزلفين ثلاث
قصائد تقليدية فى مدحه ، قد تكون مبررة التواجد بدعوى ملامتها
لمقتضى الحال :

من القصيدة الأولى

كريم : مولاي يا حجاج يا نورا تألق فى سماء قلوبنا

يا فرحة الأيام فى أعماقنا

يا نسمة تختال بين ربوعنا

يا تاج عز يشتهيه زماننا

يا رمز كل المجد فى أيامنا .

قد طفت فى بغداد فى عمان

فى بيروت فى حلب وقلب القاهرة . .

مولاي يا حجاج يا نبض القلوب الثائرة . . الخ (ص ٥٠٩)

من القصيدة الثانية

عبد الله : أيا حجاج يا ابن الكرام.

ويا بدرا تالق في الظلام
فأنت الحق في يدنا دليلا
ونحن الآن ننعم بالسلام ... الخ (ص ٥٠٩)
من القصيدة الثالثة

صفاء الملك : أنت الزعيم ولا سواك زعيمنا

أنت الحبيب وليس غيرك يا حبيب قلوبنا
أنت الذي عادت وبين يديك عزة أرضنا
أنت الذي منح الأمان ومزق الأعداء بين صفوفنا
... الخ (ص ٥١٠) .

ويروح الحجاج - بدوره - يمتدح نفسه ، وفلسفته في الحكم ،
ويتباهى ببطشه (العادل) ، ويهين الشعب الخانع ، ويستنكر عليه
جبنه ، ونفاقه ، وكذبه ، في قصيدة (وصفية) منها :

أنا الحجاج يا شعب النعاج
والله لن أبقى بكم رجلا
ولن أبقى لكم أملا إذا كنتم بهذا الحال .
انني لأعلم كل ما فيكم .
جبناء ان خفتكم .
سفهاء ان سددتم .
تخشون بطش الحاكم الجبار .
... ..

حكاكمم فوق الرؤوس لأنهم أحياء
حكاكمم عند الحياة مساجد ومناير ومباخر
حتى اذا ماتوا نبشتهم قبرهم
وغرستموا فوق القبور خناجر ... الخ

(ص ٥١٢)

ثم ينبرى علاء الدين البنهاوي - الذي يمثل الاتجاه اليميني
الديني - مؤيدا ومنافقا ، ومقدما مطالب حزبه . وكذلك يفعل رفيق
الأنس زعيم الحزب القومي الوسط ، ثم يتلوه حسب الله كامل حسب الله
الذي ينوب عن أصوات اليسار . ومثلما يحمل بعض الشعب الزعماء

الثلاثة على الأعناق ، يحمل البعض الآخر الحجاج ، بينما وقف سلام
وحده مستنكرا كل ذلك ..

ويمتد استنكاره الى الفصل التالى ، ولكنه يتنازل عن لقاء القصائد
فى ذلك الى سعاد التى تنعى (كالعادة) غياب عدنان المخلص ، وتستقيح
جرائم الحجاج التى لم يتجسد أى منها فى فعل ملموس حتى الآن ، وذلك
فى مطولات تأملية متفلسفة متشعبة الجهات :

....

ومتى يموت الناس

كيف نموت أين نموت .. هل سنموت ؟

ما الفرق بين الموت يا هذا وبين حياتنا ؟

لا فرق عندى بين موت أو حياة ..

الفرق عندى بين يوم عشته .. وأراه

يرحل مثل عيني ..

ثم يأبى أن يعود .

الفرق عندى بين انسان يعيش وبين آخر

لا يعيش ..

من قال ان الناس مثل الناس

من قال ان العمر مثل العمر ... الخ (ص ٥٢٤)

.....

.....

أوطاننا صارت سجوناً واسعة

والسجن سجن أينما كان

الناس تعشق عمرها فى الطين حين يجود ،

فى الماء حين يفيض .

أنحب ماء النهر ان متنا من الظمأ الطويل

أنحب أشجار النخيل ونحن تحت جذوعها

نلتاع جوعاً ... الخ ... الخ (ص ٥٢٥)

.....

.....

أتى عدنان يوم العرس عند الفجر

عانقنى وقبل جبهتى ..

وقال أتيت بعد الصبر والأحزان والوحشة

أتى عدنان كالبركان يصرخ فى ضمائرنا
فأيقظنا ..
وآه منك يا عدنان
علمتنا نطق الكلام ..
وتركتنا للصمت والأشباح ... والدنيا حطام
قد كان آخر عهدنا ...
قبلته فى وجنتيه .. ووضعت ثوب زفافنا
فى راحتيه فقبله ... الخ (ص ٥٢٨)

.....
.....

ولو حذفت هذه القصائد ، أو اختزلت الى النصف - على الأقل -
لازداد اختفاء جرس التقصيد الوصفى التقليدى . فلا يكفى اطراح الشعر
العمودى فى الكتابة الدرامية ، واللجوء الى الشعر اللاعمودى أو شعر
التفعيلة كى تقلص نغمة الخطابة ، والنبرة الجهيرة ، وانما تسييد ايقاع
اللقاء المسرحى أثناء الكتابة أجدى دراميا من ايقاعات النظم التى حرمها
المؤلف من الروى خوفا من رتابة النبر . وينتهى هذا الفصل بدخول
ضابط شرطة باسم « قانون الطوارئ » كى يفض جمهرة الملتفين حول
سعاد ، التى تعلن حملها من عدنان منذ ما يزيد على عشرين عاما .

وفى الفصل الرابع ، يظهر الحجاج مع الزعماء الثلاثة ، وهم يتبادلون
فى ساحته تهم الدعارة ، والعمالة ، والاتجار بالحشيش وأقوات الشعب .
ولما يتيقن من ولائهم القائم على المصلحة الشخصية ، ومن تدجينهم ،
يعينهم وزراء على شريطة أن يحكم هو وحده . ويلقى الثلاثة خطبا
ارشادية جوفاء ، اسبغتها المؤلف على هذا النحو لتأكيد خواثيتهم
وأرجوازياتهم ، مثلما فعل من قبل مع الشعراء الثلاثة المادحين المرتزقة .
ويهتف الشعب مرحبا بتعيين حكومته الائتلافية . واذا ما تسامحنا عن
خطب الزعماء القصائدية ، فلا يسهل التغاضى عن مقطوعات شعرية
محشورة حشرا ، كى ينعى فيها أمين المصرى - الذى فقد رجله فى
الحرب - احساسه بالغربة والضياع فى وطنه الذى تنكر له ، من ذلك .:

وطن يبيع الابن جهرا فى المزاد
أعطيت يا وطنى الدماء ...
وبخلت يا وطنى بشىء من ترابك ..

مازلت أسأل عن مكان يحتوينى ..
آه ما أفساك يا وطنى ، وما أقسى عذابك
.. : الخ (ص ٥٣٨)

وفجأة .. وبلا تمهيد أو معقولة زمنية مسرحية ، ولما لم تمر
غير لحظات على تعيين الحكومة الائتلافية الجديدة ، تبرز جموع الشعب طالبة
باسقاط حكامهم الذين خانوا الأمانة ، والذين عينوا فى نفس (الفصل)
منذ دقيقة ، أو (صفحتين) . وتعلق سعاد على مطالب الهاتفين الساخطين
بفاصل شعرى قصير يبدو وكأنه مؤاخذه ضدهم .. (ص ٥٣٩) .

ويعد الفصل الأخير - فى القسم الأول من المسرحية - أطول
فصولها ، وأحفلها بالقصائد .. فهو يتألف - أساسا - من مناظرة
قصائدية مطولة ، تدور بين الحجاج المحب المتدله الذى يتغنى - على نحو
شاج مستشفق - بأشواق حبه القديم ، الذى لا يزال جرحه ينزف
ذكريات عزيزة مستبدة فى وجدانه ، وبين سعاد التى تصده فى صلابه
(الدوجماتيين) ، وتذكره - وكأنها ضميره المعذب - بجرائمه السابقة ،
وتستعدى عليه عدنان حبيبها الغائب الذى حملت منه حملا ورديا
لا يزال يتخلق فى أحشائها .

وفى هذه المناظرة - التى يشتجر فيها الحلم بالواقع ، والمجرد
بالملموس ، والماضى القريب المعروف لنا بالافتراضات الرومنسية - تستبهم
الانفعالات على المشاهدين حتى ليكن أن يتعاطفوا مع الحجاج الذى لم يبدر
منه (عمليا) ، ما يسمه بالاجرام والطغيان والاستبداد ، وإنما هو حاكم
يساير زعماء نفعيين بهلوانيين ، لشعب ساذج قطعانى النزعة . انها
مجادلة عقيمة بين حاضر مضطرب يمكن أن يستقيم عوده لولا المعوقات
المفتعلة ، وبين ماض ميت يستحيل احيائه ، ولكن تدعى أشباحه أن
ايجابياته السابقة ستبعثه فردوسا ذات يوم مجهول .

ومن تلك القصائد - التى يمكن أن يحمل كل منها عنوانا لحاطرة
فى عمود يتنحى خارج السياق الدرامى - نجتزئ هذه العينات من
صفحات متتالية :

الحجاج : العمر يرحل والسنين تدور من خلف السنين ..

لا ندرى كم منها عبر .. لا ندرى ماذا قد تبقى ..

ها هى الأيام تمضى كالقطار ، وليس يوقفها أحد .

مازلت أعرف أن فى الأعماق جرحا لم يزل

بينى وبينك
والجرح تشفيه السنين

... الخ .. الخ (ص ٥٤١)

سمعاد : أحيانا .. نتخيل أن العمر سيدفن فينا

حين يموت الحب وليدا ..
نشعر أن الكون تغير .. أصبح شبحا

صار الصبح سحابة ليل فى الأعماق
صار الحلم بريقا يسقط منا ثم يضيع

... الخ ... الخ (ص ٥٤١ - ٥٤٢)

الحجاج : مازلت أذكر عندما كنا صفارا

عندما كانت عيونك مثل نهر النيل

يغرقنى ، يطهرنى ، ويحملنى بعيدا خلف جدران الحياة ..

مازلت أذكر عندما كانت ثيابك تحتوينى

فى ظلام العمر .. أشعر أنها وطنى ومثنتى

وسيفى وانطلاقى

... الخ ... الخ (ص ٥٤٢)

الحجاج : أنا لم أزل أجد الزمان لديك شيئا

غير كل الأزمنة ..

فالماء فى عينيك شئ غير ما حملت مياه

الأرض والأنهار ..

الفرح بين يديك شئ ..

غير ما عرفت سننى العمر من فرح وأشواق

ونجوى ..

لم تتركى بينى وبينك أى خيط من أمل

... الخ ... الخ (ص ٥٤٣)

سمعاد : مازلت يا عدنان ضوئا لا يفارقنى

قد كنت مؤنس وحدتى .. ورفيق دربى

قد كنت يا حجاج .. يا عدنان

يا حجاج ..

أول غنوة طافت على قلبي الصغير
قد كنت أول فرحة تنساب في الأعماق تسرى
كالغدير ...

... الخ ... الخ (ص ٥٤٥) .

سعاد : ما زلت أذكر عندما جاءت خيول الليل تطفئ

كل شيء في المدينة ..
ورأيت أشباح الظلام تطل من خلف الأفق
قد كان عرسى يومها .. داست خيول الليل
فوق الناس .. فوق الضوء
فوق ثياب عرسى ..
أترك تعرف ما الذي يعنيه ثوب العرس في عمر
امرأة ؟؟
أترك تعرف ما الذي يعنيه يوم البعث في تاريخ
أمة ؟؟

... الخ ... الخ (ص ٥٤٨) .

وتنتهى المناظرة الجدلية - التى تقطعت معها خيوط التواصل
الدرامى - بدخول الزعماء الثلاثة ، مطالبين الحجاج بالبحث عن عدنان
والقضاء عليه وعلى سعاد ، كى تسعد المدينة بالاستقرار . ويجيء الشيخ
الطيب سلام - الذى يظهر فى الوقت الذى يشاؤه - ويحذر الحجاج
(أخلاقيا ودينيا) من قتل سعاد لأنها تحمل جنينا من عدنان .
وساعتئذ ، يرق قلب الحجاج الكسير - دون تردد - ويستجيب - عمليا -
للمطلب الشرعى الانسانى ، ويكتفى - وهو العاشق الغيور - باتهامها
بالزنا ، والمطالبة بأجهاضها ، انتقاما من عنادها وإخلاصها المتطرف
لغريمه . وفى هذا الموقف - وغيره كثير - لا يبدو الحجاج بطاشا ،
وطاغية ، وسفاحا دمويا ، كما (وصف) هو نفسه من قبل :

أنا الجلاد تسكرنى المنايا
أحب الدم لم أعشق سواه ،
وأجمل ما أراه دم الضحايا
(ص ٥١١)

وفى الفصل الأول من القسم الثانى - المملوط فى موجات متقطعة -
تحاكم سعاد أمام الحجاج ووزرائه الثلاثة المدلسين المنافقين • ويتبارون فى
تضخيم التهم - التى لا تضخم - فى قصائد مطولة ، قد تجاوزت احداها
حد الاحتمال من اللغو ، على لسان الزعيم الوسطى رفيق الأنس ، حتى
لقد أربت على الستين سطرًا من الشعر المكرور المبني والمعنى ، والذي لم
يقاطع الا بأسطر قليلة متعملة ، سهلة الحذف ••• بل واجبته • وكأننا
لم نستفد من الهجوم النقدي المتكرر على مسرحيات أحمد شوقي ونعتها
بالغنائية ، وعلى مسرحيات الشرقاوى واتهامها بالاسراف فى توزيع الأقاويل
الوصفية الملحمية الدرب ، وكأنها هى الجوهر المستهدف لذاته ، وغيرها من
دراميات ، انما هو العنصر الثانوى المساعد فى المسرح •

رفيق الأنس : والآن أسألكم : ترى هل تصبح الأموال

والأعراض نهبا ؟؟

هل يسرق الانسان مالا •• ليس حقا ؟؟

هل يخطف الانسان شيئا ليس له ؟؟

والحكم ••• هل فى الأرض حكم فى نزاهة

حكمنا ؟؟

هل فى الخليفة كلها رجل يخاف الله أو يخشاه

مثل حبيبنا ؟؟

••• الخ ••• الخ (ص ٥٦٠ - ٥٦١)

وتجهض سعاد وتنزف ، ولكنها تصر على أنها لما تزل حاملا فى
اشراقة المستقبل ، التى تبثها فيها الأزمات • وتنشط - بدورها - فى
الاشتراك فى هذا المد الخطابى ، وكأنها فى سوق عكاظ لانشاد المطولات
الانشائية التى اذا ما عصرت ، تساقطت عنها قطرات قليلة أكسيرية ،
أضعف من أن تمسك بحياة الموضوع الرئيسى ، لدعمه وتطوير
شخصياته •

فما الذى يستفيدة الموقف الدرامى من تلك الخطبة المنبرية النارية ،
ذات المواعظ اللامعة ؟؟ •

سعاد : أتراك تعرف ما الخطيئة ؟؟

أتراك يوما قد رأيت خطيئة بين الكبار ••

الناس يا حجاج مثل الزرع يأكل بعضه

بعضا ••

والناس يا قاضى القضاة ...
تخشى الكبار وتملاً الدنيا ضجيجاً ،
تصرخ الآفاق .. والأزمان .. من خطأ الصغار
حتى الخطايا أصبحت كالقفر من حظ الصغار
أتراك يوماً قد لمحت كبير قوم فى السجون
ان الخطيئة للضعاف من البشر ..
أما الكبار الأقوياء ،
أخطأؤهم كالرمل لا تحصى ...
لكنهم فوق السحاب ...

... الخ ... الخ (ص ٥٦٦)

وتترى القصائد وتتراص ، ويقبل عليها بشهية من جىء بهم الى
المحاكمة على أنهم شهود اداة ، فاذا هم شهود عدل :
مسليم : فى ليلة كان الشتاء يدق أبواب البيوت ،

والليل ينسج خلف جدران المدينة
كل أشباح المخاوف والظنون .
والجند والبوليس فى الشوارع
(يسرد قصة قصيرة)

... الخ ... الخ (ص ٥٧١ - ٥٧٢)

أمين : عدنان قال لنا بأن الله لا يرضى على ما نحن

فيه ...

وبأننا سنضيع بالجهلاء من حكامنا ...
وبأن شر الناس حكام تساقط فى الظلام
ضميرهم ...

قد قال عدنان بأن مدائن الموتى قبور ...
والصمت مقبرة القبور ..
قد قال ان الخوف طوفان يعربد فى قلوب
الناس .

والحقد يظهر فى بطون الأرض كالأعشاب
... الخ ... الخ (حوالى أربعين سطراً)
(ص ٥٧٣ - ٥٧٤)

ويفتتح الحجاج الفصل التالى بقصيدة مونولوجية يشكو فيها حيرته ،
وضعفه ، وقلة حيلته ، وهوانه على الناس الذين كادوا يجرفونه بالخطب

التي كادت - رغم معارضتها الظاهرية - تبديه رجلا بريئا ، ومكافحا ، بل وعاجزا مثلهم ٠٠ ويروح - مرة أخرى - يعزو أرقه ، وعذابه ، وندمه الى حبه المحبط لسعاد ، أو (الوطن) الذي (زعموا) أنه حكمه بالسيف و (الخداء) ٠ وتضيق هنا - وفي مواضع مماثلة - ايهاءات الرمز الذي - قيل - بأنه يهدف الى المطلق ويتجاوز بعدى الزمان والمكان ، مما يفسح المجال للذهن لاستدعاء سيرة الزعيم الفلاني للمطابقة والاسقاط ٠

وتتكرر نوبة التقصيد في السجن بين سعاد وسلام اللذين راحا يتبادلان ذكرياتهما عن الماضي الساذج الرؤى ، بينما أخذ الملل يتسرب الى الموحيات التي تجهر بها القصائد ، وتصرح بأن المؤلف قد فقد مسار الخط الرئيسي في موضوعه ٠ ومن هذه المطولات التي لا يمكن نقلها كلها لضيق المساحة :

سعاد : عدنان يوما قال لي

شر البلايا عندما يأتي زمان
يشرب الابن اللثيم دماء أمه
والآن يا سلام نحن نعيش في هذا الزمن ٠
الآن نشرب من دماء الأمهات ٠٠
الكل يأكل لحمها ٠٠ لم يبق غير العظم
حتى عظام الأم يا سلام تؤكل ٠٠٠
٠٠٠ الخ ٠٠٠ الخ (ص ٥٨٥)

سلام : بالأمس كنت أسير بالكلب الصغير

كنت اشتريت بكل ما عندي قليلا من طعام :
كيسا من الحلوى وبعض الأكل ٠٠
وأمام مسجدنا الكبير تجمع الأطفال حولي
أعطيتهم كل الطعام ٠
قد كنت فرحانا بأن لدى شيئا
يسعد الأطفال في هذا الزمان ٠٠٠
ما أسعد الانسان حين يذوق طعاما للعطاء ٠٠
٠٠٠ الخ ٠٠٠ الخ ٠

(قصة قصيرة وجدانية فيما يزيد على عشرين سطرا -

ص ٥٨٥ - ٥٨٦)

وفى الفصل الرابع ، تهجم شرطة الحجاج على كشك السجائر الذى يتعيش من دخله سلام ، ويحطمونه وينهبون ما فيه . . . ولأنه أقصر الفصول جميعا ، فقد خلا من القصائد ولكنه لم يخل من لفظة درامية . . . فإذا كانت عملية الاعتداء الهمجى هذه قد تمت بمعرفة الحجاج ، فأنها – ولربما لأول مرة – تدينه على نحو (عملى) ، الا أنها – رغم ذلك – الادانة (الهايفة) التى تنأى به عن التوحش الارهابى الدموى الذى وصف به منذ أن كان رضيعا .

وسرعان ما تظهر القصائد فى الفصل التالى على نحو مكثر وغالب ، على لسان الوزراء الثلاثة الذين راح كل منهم – وهو متنكر فى زى خاص – يدعى بأنه عدنان البطل المنقذ ، الا أن الشعب الطيب يستطيع (بحدسه) أن يزيح القناع عن وجه كل منهم ، واعتباره المسيح الدجال .

ومن قصائد هذا الفصل نسوق تلك الأسطر :

أنا عدنان منكم صدقونى ،
أقول لكم بأنى قلت شيئا
وما قلناه شيء لا يعاد .
أنا القنديل فى ليل طويل ،
وأنتم فى جوانحننا المراد .

... الخ (ص ٥٩٢)

ويقول آخر – ويمكن أن يتبنى أقوال الآخرين دون أن نحس بأنها يجب أن تكون لغيره –

أقول لكم ... بأنى لا أساوم ،
إذا ساومت فى وطنى وفى عرضى وفى شعبي
وفى دينى ...

على الكرسي وربى لن أساوم . .
إذا قاومت سوف أظل فيكم

... الخ (ص ٥٩٥)

أما الفصل السادس ، فقد اشتعل – هو الآخر – بقصائد ومقطوعات ، ترن فى عروقتها الحكم والمواعظ . ويتناوب انشادها – أو الفرقة بها – الحجاج وسعاد ، وهما منفردان فى السجن . وموضوعات هذه المعلقات المصغرة ، تدور حول تباريح الحب الضائع – والعمر الذى يفر – والهيام

بالمجهول الماتع – والشعور بالذنب والندم – والأمل فى التوبة – والحلم
بالقادم المستحيل . ولما يتبين الحجاج – فى نهاية الفصل – أن سعادا
كانت تتغنى بحبها اللاعج للحبيب الغائب عندنا ، وليس له هو ،
يخرج ساخطا مكسور الخاطر ، ومهددا بالانتقام . ولنقرأ – على سبيل
المثال – هذه المقطوعة المجترأة ، التى يسهل عزلها ، وتلحينها ، وكأنها
أغنية دويتو مترجمة عن لغة أخرى الى الشعر العربى :

الحجاج : ما أثقل الزمن الذى قد ضاع من عمرى بعيدا عنك ..

كم كنت أسأل :

ما الذى جعل الحياة أمام عينى مظلمة ..

كم كنت أسأل :

ما الذى جعل الربيع ظلال حزن قاتمة

كم كنت أسأل :

ما الذى فىنا يضىء العمر

... الخ (ص ٥٩٨)

سعاد : يا واحتى وربيع عمرى

هل أحب العمر فيك

أم أحب الطهر فيك

أم أحب الناس فيك

الحب يملأ كل شئ فى حياتى رغم

هذا السجن ،

فأرى الشقاء ظلال حب

وأرى الدموع رحيق حب

... الخ (ص ٥٩٩) .

كما تتفشى فى الفصل السابع والأخير مقطوعات واهية الاتصال
بمسيرة التيمة التى كانت قد أخذت – منذ زمن بعيد – تتردد على نحو
متقطع ومنهوك ، حتى تولد الاحساس بسأم التكرار ، وبدأ يطفى على
التأثيرات التى يمكن أن تكون قد تخلفت عن المشوار السابق ... ففي
ميدان عام ، يقف الشعب (كله) فى حالة فرجة على شئ سعاد ..
ويستهل أمين المصرى المشهد بقصيدة وطنية ، تقتطف مطلعها :

فى كل شىء سوف أحلم بالوطن
مهما تمادى البعد يا وطنى ..
سأبقى فيك أحلم بالوطن ..
فى كل ضوء سوف يبدو من بعيد .
سأظل أحلم أن يجىء العمر بالصباح الوليد .
ضحكوا علينا ... بالوطن
كذبوا علينا ... بالوطن

... الخ ... الخ (ص ٦٠٥)

ويجىء دور الحجاج ليفلسف قواعد الحكم المقنعة فى مطولة
جاء فيها :

من فى الأرض لم يهره طعم المجد
والجبروت والسلطان ..
من فى الأرض لم يبحث عن الخدام
والحراس والكهان ؟
من فى الكون لم يعشق نفاق الناس ، لم يسكر
من الطفيان ؟؟
ترى الكرسي ..

وآه منه .. يسحرنا ، ويجعلنا نرى الدنيا
بلا ألم .. بلا سأم .. بلا أحزان

... الخ ... الخ (ص ٦٠٧) .

وتتبعه سعاد منشدة ثم سلام معلقا ، ويستنكران عملية الشنق
التي يبرر الحجاج دوافعها على نحو بلاغى ، باسم الشعب المخدر الذي
يتفرج على سعاد الآن وهى تدافع عنه .. وهذا الشعب المسلوب الارادة ،
يصدق عليه ما وصفه به أحمد شوقي فى مسرحيته « كليوباترا » :

أثر البهتان فيه وانطى الزور عليه
ياله من ببغاء عقله فى أذنيه

وقبل أن تلتف أنشودة المشنقة حول رقبة سعاد ، تنهى المسرحية
بالقاء قصيدة ناصحة زاعقة ، يمكن أن تنقل مع أخوات لها كثيرات الى
ديوان شعري مستقل ، بدأتها بقولها :

سعاد : كل الحياة الى زوال .

حكامها .. تيجانها .. ألقابها ...

فالناس تمضى أو تجىء

والعمر يرحل ولا يجىء

... الخ ... الخ (ص ٦١٧) .

وهكذا ، تموت سعاد الزهرة التى تحمل أسرار الثمرة المرجوة ، ويبقى الشعب مستذلاً ، مستضعفاً ، تتنازعه أهواؤه المضطربة ، ويعيش الحجاج ، وحق له أن يعيش ، مما قد يشككنا فيما إذا كان هو الذى هدم الكعبة ، كما (روت) عنه افتتاحية المسرحية ، أم زبانية يعملون باسمه ؟؟ .

ان الانسان المستذل ، عندما يعي دوره ، يحاول أن يقهر خوفه بالغضب ، وأن يستمد منه وقوداً لقدرة فائقة يستطيع بها مناصرة أجهزة الحكم لتصديعها . وان لم تتصدع - على النحو المأمول - فانها - على الأقل - تصاب بالخلل ... أما أجهزة الحكم هنا ، فهي لا تزال فى عافية ، وعامرة بأهلها وأدواتها . فهل هذا منطق تعميم الحجاجية ؟؟ .

★★★

ولم يكن قصدنا من تحليل نص المسرحية فى ايجاز هو الاشارة الى تتالى القصائد الانشادية الواحية الارتباط بمسار التيمة الرئيسية - والتى تعد أبرز عناصر بنية الحبكة الدرامية - فحسب ، وانما كذلك الى المدلولات الرئيسية التى تمخضت عنها تلك القصائد .. فقد جاءت على غير ما أراد لها المؤلف ، ووضعت الحجاج مكان الاعجاب بدلاً من مكان الادانة والرفض .. فهو - طوال المسرحية - يبدى وجهات نظر فى أسلوب حكم الشعوب المتخلفة ، تجعل كفة معجبه فى الموازنة ، ترجح على كفة منطق سعاد وسلام وأنصارهما من الشخصيات التى ولدت مبشرة ، وراحت تهيل أقوالاً غير مبرهن عليها عملياً ، حول جبروته وبطشه ودمويته . انه رجل جدير بأن نتجاوب معه ولو جزئياً ، لما يتميز به من مشاعر المحب الغيور ، وأحاسيس الندم وتعذيب الضمير ، والقدرة على ملاعبة زعماء شعب غير راشد ، والرغبة فى الاصلاح مع المحافظة على شكلية الحكم من فوضوية الرعاع ... قال الحجاج :

والله انى لا أخاف من الشعوب رجالها
لكنى والله أخشى فى الشعوب نفاقها ..
أنا لا أحب بأن أكون قداسة بين القلوب فتعبدون
مشيئتي ... فأنا بشر ..

... الخ .. الخ (ص ٥١٣ - ٥١٤)

لا تجعلونى كعبة مادمت حيا بينكم
حتى اذا ما مت صرت رواية ،
قصصا تسلون الصغار بها .. فهذا شأنكم
... الخ ... الخ (ص ٥١٥)

لا تحكموا الأوطان فى صمت المقابر
فالموت فى أوطانكم بدء الحياة ،
وأنا أرى الحياة هى الحياة
لا تجعلوا الموتى رموزا فى معابدكم
... الخ ... الخ (ص ٥١٦)

لم أهدم شيئا
فأنا أكثركم إيمانا
وأخاف الخالق أكثر منكم ،
لكن لن أرضى أبدا
أن يغدو الاسلام طريدا
... الخ (ص ٥١٦)

لن أقبل يوما ،
أن يقتل سيف المسلم سيف أخيه
لن أقبل يوما
أن يهدم دينى من دينى
... الخ (ص ٥١٦)

أن أهدم حجرا فى بنيان
فلكى أحمى الدين ... مع الديان
انى انسان ..
لكن الفتنة بركان .. وأنا والله أحاصرها
... الخ (ص ٥١٧)

انى لأعلم انه قهار ،

لكننى والله أعلم أن رحمته ستسبق غضبته ،

وبأن ذنبى لا يطاول جنته ،

ما أصدق الايمان حين يجيء بعد الكفر

• الخ •• الخ (ص ٥١٨) •

لا مانع عندى

أن أقتل فردا كى أحيى أمة

• الخ (ص ٥٥٠)

أحيانا يقسو الحاكم •• يهدم بيتا •• يقتل

فردا ••• لكى يصنع شعبا •

انى أبيع القتل من أجل الحياة

• الخ (ص ٥٥١)

الحق أن أحمى الضعيف من القوى •

الحق ألا أترك الجبناء فى هذى الشوارع يعبثون

ويسرقون •

فخطيئة فرد أحيانا

قد تصبح نارا ،

• الخ (ص ٥٦٥)

لا عدل فى شعب من الجهلاء ،

العدل فى شعب تعلم أو تثقف أو وعى •

فى ظل شعب لم يزل فى الجهل يسبح من

سنين ••

لا يملك الحكام شيئا غير حكمتهم

• الخ (ص ٥٦٩)

أنا لم أقل للناس هيا واعبدونى •• لكنهم

عبدونى ••

أنا لم أقل للناس قوموا وارفعونى •• لكنهم

رفعونى ••

• الخ (ص ٦١١)

أنا لم أقل للشعب أن يحيا بهذا الخوف .

شعب يجب الخوف ،

يعيش لكى يخاف

يموت لكى يخاف

يخاف لكى يخاف

... الخ (ص ٦١٢)

هيا اسألوا شعبي ... هيا اسألوه

من حورك .. من غيرك .. من طهرك

سيقول فى صوت جهير انه :

الحجاج طهرنى .. وحررنى .. وصان الأرض

... الخ (ص ٦١٣)

وهذا الحجاج المنطق هو - بلا شك - من ابتكار الأستاذ الشاعر
فاروق جويده . فقد استعار له من التاريخ العربى الاسلامى اسم الحجاج
ابن يوسف الثقفى و (سمعته) فى الشراسة والتجبر ، مع جملة له
مشهورة « أنا ابن جلا وطلاع الثنايا » (ص ٥١١) . كما افتتح
- المؤلف - مسرحيته بحادثة ارتكبها الحجاج فعلا عندما اقتحم الكعبة
بعساكره للقضاء على عبد الله بن الزبير مناوى الحكم الأموى . ولهذا ،
جذب عنوان المسرحية - المأخوذ من هذه الحادثة بالذات - انتباه رجال
الدين لمشاهدتها وهم متحفزون . ولكن عندما لم يحدوا فيها أية معالجة
لما استثير فى وجداناتهم من هواجس ، انفثأت توابياهم فى المراجعة
والمؤاخذه ...

ذاك هو كل ما استقاه المؤلف من الماضى واستثمره فى بناء مسرحيته
التي لا يمت موضوعها الى التاريخ بصلة .

ولقد أراد المؤلف - كما جاء فى تقديمه للمسرحية - أن يرمز
بحجابه بطغيانه وجبروته الى الحكام الباطشين القاهرين على نحو مطلق ،
والى شعوبهم المستكينه المستضعفة ، والتي تحلم بالمهدى المنتظر ...
ولكنه لا يأتى وكأنه جودو عند صمويل بيكيت . الا أن رغبة المؤلف
فى تجسيد ملامح الحجاج الطاغية السفاح ، وجعلها عالمية ومعروفة لدى
كل الأزمنة والأمكنة ، لم تنجح فى التحقق بسبب التماذى فى الأقوال
دون الأفعال وفى التأكيد على الخصائص الكريمة الانسانية التي اتصف
بها ، ولأن الشخصيات السياسية التي لعبت أدوارها مع الحجاج فى

ظروف اجتماعية معينة ، حصرت ملامحه ، كما حصرت نفسها - جغرافيا - .
في مصر المعاصرة ، وزمنيا في حقبة الثلاثين سنة الأخيرة ، مما كان يتيح
للمتفرجين فرصة الاسقاط السياسى . ومن هنا ، توارت فكرة التجريد
والتعميم ، وأصبح هو الزعيم المسمى بالتحديد .

ان هدم الكعبة - الذى تم خارج نطاق المسرحية - يرمز الى الاعتداء
على كل ما هو مقدس لدى الشعوب . فقد يعنى الوطن المهزوم ، أو الارادة
الشعبية المخربة عن عمد ، أو الديموقراطية التى سحقها حاكم فرد ،
أو الحرية المخنوقة . أما ما وقع - بعد ذلك - داخل حيز المسرحية ، فلم
يتمثل جوهره فى مواقف عملية درامية تتجاذبها قوى متصارعة متكافئة
القدرات ، حول قضية متطورة ، وانما كان - كما أشرنا وتمثلنا عليه من
قبل - مؤطرا فى لوحات من المجادلات (الاعلامية) و (الوصفية)
المرصعة بالحكم والمأثورات التى تفرق عند الالتقاء الخطابى ، وتستجلب
التصفيق كالخطب الحماسية . ولو حذف أكثرها ، لازدادت المسرحية
تكثيفا وامتلاء . وهذا ما قصرنا مقالنا هنا على بيانه ، دون تحليل
عناصر أخرى فى النص .

لقد أشيع بين مؤرخى الأدب العربى قديما ، أن قصائد العصر الجاهلى
السبع الطوال المعروفة ، اختيرت وسميت بالمعلقات ، لأن العرب عندما
استحسنوها امتدادا فى القوافى ، وتنوعا فى الأغراض ، وابتداءغا فى
الصياغة ، غلقوها على الكعبة . . وما هى قصائد انشادية وصفية معاصرة .
قد علقت . . . ولكن على ستار المشرخ القومى . .

البطولة والخيانة في نص أوبرا « عايذة »

البطولة والخيانة في نص أوبرا « عايدة »

● الخلفية التاريخية ●

شاء هوس الخديوى اسماعيل بأوربة مصر أن نشيد بالقاهرة دار للأوبرا ، تستهل نشاطها كجزء من الاحتفالات التى كان يزعم اقامتها بمناسبة افتتاح قناة السويس . وقام بتصميم الدار المهندس الايطالى اسكالا ، وبنيت على عجل فى فترة لا تتجاوز الخمسة أشهر ، تحت اشراف المهندس العمارى الايطالى بيترو أفوسكانى . وقد تكلف بناؤها - وقتذاك - حوالى مائة وخمسين ألفا من الجنيهات ، عدا - بالطبع - مصروفات التأثيث الباهظة .

هذا ، بينما عكف مارييت بك عالم الآثار المصرية ، والذي كان مقربا من الخديوى - على وضع قصة مصرية ، تصلح هيكلًا لأوبرا . فقام مارييت باستيحاء التاريخ الفرعونى القديم - وخاصة ما كشفت عنه الحفريات وقتذاك فى منطقة منف - ووضع قصة عايدة . ثم قام بإرسالها الى كمين دى لوكل - مدير دار الأوبرا كوميك فى باريس - وطلب منه عرضها للتلحين على جونو الفرنسى ، أو على فاجنر الألمانى ، ان اعتذر فردى . الذى كان يميل الخديوى الى فنه . وكان هؤلاء الثلاثة أشهر ملحنى الأوبرا فى العالم .

وفى شتاء عام ١٨٦٩ ، تلقى المؤلف الموسيقى الايطالى الشهير جوزيبى فردى (١٨١٣ - ١٩٠١) عرضا مصرية لتلحين أوبرا لمصر ، الا أنه رفض معتذرا عن أداء ذلك أكثر من مرة . غير ان المندوب المفوض من قبل الحكومة المصرية ، عاود الاتصال به فى شهر مارس من العام التالى ، واقترح عليه - فى لطف - ألا يبدى رأيه بالقبول أو الرفض النهائى الا بعد اطلاعه على هيكل القصة وحوارها . وكان يقوم بتنظيم الاتصالات بين المعنيين فى مصر ، وإيطاليا ، وفرنسا درانيت بك مدير التياترات الخديوية ، والذي تولى بعد ذلك عبء بناء دار الأوبرا وإدارتها ، والإشراف على تقديم أوبرا « عايدة » .

وفى شهر أبريل من نفس العام عرض كامى دى لوكل قصة « عايدة » على فردى ، بعد أن صاغها كمسرحية فى النثر الفرنسى . فأعجب بها فردى ، واقترح على دى لوكل اجراء بعض التعديلات ، مما جعل الاتصال بينهما مستمرا . كما كانت الشروط المالية والأدبية مغرية بالنسبة للمؤلف الموسيقى ، وخاصة أن خزانة الدولة كانت مفتوحة للصرف على تلك الأوبرا بلا حدود وكان التلحين وحده لقاء مائة وخمسين ألف فرنك ، على أن يكون لفردى حق استغلال الأوبرا فى جميع أقطار العالم ، فيما عدا مصر .

ولما كان فردى مقتنعا بتلحين النص ، فقد عهد به الى الشاعر والموسيقى الايطالى أنطونيو غيزلانزوني لترجمته شعرا فى اللغة الايطالية ، مقابل مكافأة مجزية . وفى الفترة التى استغرقتها الصياغة الشعرية ، كان فردى دائم الاتصال بمارييت بك ، يستوضحه بعض الحقائق التاريخية المتعلقة بطبيعة الحياة المصرية القديمة ، وديانتها ، وعلاقة الحبشة بالعالم القديم وخاصة مصر ، وما اذا كانت هناك كاهنات كن يشتركن مع الكهنة فى أداء الطقوس الدينية بالمعابد المصرية ، وغير ذلك من معلومات تساعد على ظهور ألحان الأوبرا واستعراضاتها فى سميت لائق وصحيح . واحتل النص بموضوعه ، وأجوائه الشرقية القديمة ، اهتمام فردى ، فانصرف عن كل أعماله الموسيقية الأخرى ، وعكف بكل طاقاته الإبداعية على تلحينه ، حتى جاء تحفة موسيقية واستعراضية رائعة .

وانتهى فردى من وضع ألحان أوبرا « عايدة » قبل عرضها على المسرح بنحو عام ، الا أن بعض العوائق حالت دون تقديمها ، عند افتتاح دار الأوبرا الجديدة وقد قيل فى تحليل ذلك ، أن الحرب التى كانت دائرة بين فرنسا وبروسيا ، وحصار القوات البروسية للعاصمة الفرنسية ، هى التى عطلت شحن الأزياء والمناظر والملحقات المسرحية التى صنعت فى باريس خصيصا للأوبرا ، وتكلفت بدورها أموالا طائلة . وكان هذا التأخير سببا فى افتتاح دار الأوبرا القاهرية الجديد فى اليوم الأول من نوفمبر عام ١٨٦٩ ، بأوبرا أخرى من أعمال فردى ، هى أوبرا « ريجوليتو » ، المأخوذة قصتها عن مسرحية فيكتور هيجو « الملك يلهو » .

ولما أصبحت أوبرا « عايدة » معدة للعرض على المشاهدين ، اعتذر فردى عن السفر الى القاهرة لقيادة الأوركسترا ، بدعوى الخوف من ركوب البحر ، رغم أنه استعمل البحر فى بعض سفرياته الى بلاد أخرى . الا أنه أشرف بنفسه على اختيار المغنين والمغنيات الذين قاموا بتقديم الأوبرا للمرة

الأولى فى عمرها ، فى اليوم الرابع والعشرين من ديسمبر عام ١٨٧١ .
ولقد قامت مدام بوتزىنى - أناسستاسى (سوبرانو) بدور عايدة ،
والينورا جروسى (ميزو سوبرانو) بدور أميريس ، وبيترو مونجىنى
(تنور) بدور رداميس ، واستلر (بریتون) بدور عمونصر ، وباولو
ميدىنى (باص) بدور رامفيس . وقد تولى قيادة الأوركسترا إلتايسترو
جيو فانى بوتزىنى ، كما اشتركت فى الأداء فرق الجيش المصرى للموسيقية ،
مع ثلاثمائة شخص فى موكب النصر الذى يقدمه الفصل الثانى . ولقد
استقبل العرض الأول - والعروض التى تلتها - بحفاوة بالغة من الخديوى ،
وباعجاب شديد من المشاهدين .

أما العرض الثانى لأوبرا « عايدة » ، فقد قدم بعد ذلك فى مسرح
سكالا دى ميلانو فى اليوم العاشر من فبراير عام ١٨٧٢ ، وقام فردى
نفسه بقيادة الأوركسترا ، وكان يمسك ساعتذاك - كما يروى - عصا
القيادة الصغيرة المهداة اليه ، وهى مرصعة بالأحجار الثمينة . وكان يبدو
فى أحد طرفيها اسم عايدة مخفورا على شكل نجمة مصنوعة من الماس ،
بينما نقش على طرفها الآخر اسم فردى مزينا بأحجار نفيسة . ثم عرضت
الأوبرا على الجمهور الأمريكى بأكاديمية الموسيقى فى نيويورك فى نوفمبر
عام ١٨٧٣ . كما شاهدها الجمهور الفرنسى فى باريس فى أبريل
عام ١٨٧٦ ، أما الجمهور الانجليزى فقد عرضت عليه فى كوفنت
جاردن بلندن ، فى يونيه عام ١٨٧٦ .

وأخذت أوبرا « عايدة » مسيرتها الناجحة بعد ذلك ، الى غالبية دور
الأوبرا الشهيرة فى العالم ، ومثلت - منذ ذاك الحين وحتى الآن - مئات
المرات ، وكان يستقبلها - كل مرة - عشاق الأجناس الموسيقية الرفيعة
بحماس وترحيب شديدين كما عرضت - فى دار الأوبرا المصرية قبل
حرقها - عشرات المرات ، بل كانت جزءا أساسيا فى ريفرتوار الدار ،
ومواسمها السنوية . وكان آخر عرض لها فى ربيع عام ١٩٧١ ، وقاد
الأوركسترا ليلذاك كارلو فرانش . ثم غابت أوبرا « عايدة » طويلا عن
القاهرة ، حتى عرضت بمدينة الأقصر فى الفترة بين يومى ٢ و ١٢ من
مايو ١٩٨٧ ، ولقيت - كالعادة - نجاحا ساحقا . فقد وفد لمشاهدتها
الكثيرون من عشاق الأوبرا العالميين ، مع قلة - كالعادة - من المصريين ،
الذين لم تفهم غالبيتهم شيئا مما يقال ، لأن « عايدة » الايطالية غريبة تماما
على أذواقهم التى تشبعت برطوبة « السح الدح امبو » . وما أشبهه
الليلة بالبارحة !!

وهناك سؤال ملحاح يلج فى الزرد :

تري أين نحن المصريين من هذه الأوبرا التي أنفق الخديوى اسماعيل على انتاجها ما يربو على المليون فرنك؟؟

الحقيقة أن أوبرا « عايدة » لا يمكن أن توصف بالمصرية ، لأننا أنفقنا عليها ، أو لأن أحداثها تجرى على أرض مصر القديمة ، والا نسبنا كل عمل أدبى أو فنى - أصله مستمد من الأساطير أو التاريخ - إلى البلد الذى تنتمى اليه مادة الأسطورة أو التاريخ . ولكن مما لا شك فيه ، اننا خسرنا ماديا - فى عصر الاستدانة الأول - كى تكسب فنون الأداء المسرحى فى العالم الغربى وعشاقها عملا شامخا . فما هى وضعت أساسا نصيا أو موسيقيا لأوبرا مصرية ، ولا هى ساعدت على انماء وتربية قاعدة عريضة من متذوقي الفن الموسيقى فى أعلى درجات تعبيره . وانما كان يحتكر مشاهدتها عند عرض الفرق الايطالية الزائرة لها على مسرح دار الأوبرا السابقة بضع عشرات من المصريين المثقفين ، مع بضعة أخرى من الأجانب المقيمين فى مصر . بينما كان يستهلك العرض من الخزانة المصرية بضعة ألوف من الجنيهات والعملات الأجنبية . لا اعتراض اطلاقا على بذل المال المصرى فى سبيل انتاج الفن العالمى الرفيع ، ولا على أن يغنم الأدب الفرنسى والأدب الايطالى نصا أوبراليا ، ولا على أن يدخل الفرنسيان المجتهدان فرانسوا أوجوسن مارييت باشا ، وكامى دى لوكل ، سجلات التاريخ الفنى ، ولا على أن يضيف فردى الايطالى عملا عبقريا إلى أعماله الخالدة ، ولا على أن يستمتع الغربيون بعمل غنائى استعراضى ضخم . فالمال زائل ، والفن خالدا « وما تعوزه الأوبرا ، يحرم على البيت » ولكن الاعتراض يكمن فى مضمون سسؤالنا والاجابة عليه : هل نص أوبرا « عايدة » القولى ، - أو بالأحرى المسرحية الشعرية الملحنة - يمجّد البطولة المصرية الفرعونية - كما يتوهم الكثيرون - أم أنه يمجّد البطلة الحبشية عايدة على حساب القائد المصرى المتهافت رداميس؟؟

ان فردى كان ولا بد وأن ينشأ وهو مهتم - على نحو ما - بقضايا بلاده السياسية . ففي العام الذى ولد فيه ، انهزم جيش نابليون فى معركة ليبزج بعد أن أنهكته الجيوش البروسية ، والنمساوية ، والروسية ، وبعد أن بشمت أرض أوربا من دماء الضحايا . ولما اجتاحت القوات النمساوية قرية لورنكول الايطالية - التى ولد بها فردى - أخذت تحصده كل من تصادفه دون تمييز . ولم ينبج فردى الطفل ، الا باحتمائه فى حضن أمه ، وهما مختبئان فى برج الأجراس بكنيسة القرية . ولهذا ، نشأ فردى ونفسه مفعمة بكراهية شديدة للنمسا التى كانت تحتل أجزاء من ايطاليا . ولم يكن غريبا أن يشترك فردى - وهو فى الخامسة والثلاثين

من عمره - فى تحرير منشور ، وتوقيعه مع عدد من السياسيين الايطاليين المقيمين فى العاصمة الفرنسية ، يهيئون فيه بتدخل السلطات الفرنسية ، ومساعدة الايطاليين فى نضالهم ضد الغزاة . ترى هل كان هذا الفردى يرضى بتلحين أوبرا عايدة ، لو كانت عايدة بطة من النمسا ، ورداميس بطلا من ايطاليا ؟؟ هذا ما تطمح هذه الدراسة أن تجيب عليه .

● المقسمة النظرية ●

نود - بادی ذی بدء - أن سلم بحکم لانختلف عليه بالنسبة لقيمة أوبرا « عايدة » من الناحية الفنية ، حتى لا تتأكل - من الغضب - أعصاب المتحمسين دون رؤية موضوعية هادئة . وهو أن أوبرا « عايدة » عمل درامى موسيقى من الطراز الشامخ ، يفخر به التاريخ الثقافى العالمى . ويعود هذا الشموخ الى تفوق العنصرين الأساسيين فى التكوين : الموسيقى ، والنص اللغوى Libretto ، القادر على حمل العناصر البنائية الفنية الأخرى .

كما نود أن نقرر شيئا آخر - مؤقتنا هذه المرة - وهو أن فن الأوبرا - بوجه عام - جزء من التاريخ الموسيقى ، لا الدرامى ، على أساس أن وظيفة النص اللغوى - تقليديا - مساعدة . وبذا فهو - فى نظر معظم المدارس - غير مطالب بأن تتوافر فيه قيمة أدبية عالية ، مادامت القيمة الجوهرية المستهدفة فى العمل الأوبرالى ، هى الموسيقى . الا أن بعض المنظرين الموسيقيين - وفى مقدمتهم ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) - رأوا أن الهيكل اللغوى فى الأوبرا ، يجب ألا يكون مجرد حامل ، أو إطار خارجى لوضع لوحة رائعة ، تعتبر فى ذاتها ، هى الغاية التمسوى . وإنما يجب أن يكون النص الشعرى جزءا أساسيا فى تكوين هذه اللوحة ، كعمل متكامل . وانصرف فاغنر عن الاتجاه الواقعى الذى كان معاصرا له ، الى رؤية فنية ، تستوجب على المؤلف الدرامى أن يكون صانع أسطورة ، لا مجرد مسجل للأمور المعتادة والمألوفة . ومن ثم ، كان على الدراما الأوبرالية - بالنسبة له ، أن تهتم بالعالم المثالى ، وأن « تنغمس فى ينبوع الموسيقى السحرى » ، كى تجمع بين عظمة شكسبير ، وعظمة بيتهوفن . كما رأى أن الموسيقى - من خلال اللحن والايقاع - يجب أن تتحكم فى العرض المسرحى ككل ، وألا يترك تفسير النصوص الدرامية المنطوقة عرضة لنزعات الممثلين الشخصية . وعلى هذا ، كانت الدراما الموسيقية المثالية عنده ، هى التى تجمع كل الفنون فى مصطلح Gesamtkunstwerk ، على أن تلتحم جميع الأجزاء فى

شكل سيمفونى . ومن هذا ، نخلص الى القول بأنه يتعين على النص الشعري فى الأوبرا ، أن يكون على مستوى النص الدرامى فى المجال الأدبى ، من حيث الشكل والمضمون ؛ وتلك المزاوجة المرجوة ، بين نص أدبى رفيع ، وتأليف موسيقى رفيع ، تستبعد النظرة القديمة الى النص اللغوى فى الأوبرا ، والتي تعتبره مجرد قيمة ثانوية ، تتنازل عن كل حقوقها فى الأهمية والشموخ الأدبى ، لصالح الموسيقى وحدها .

لذا ، جاءت أوبرا « عايدة » عملا فنيا متكاملا ، تتناسب فيه العناصر السمعية والبصرية على نحو متساوق . وهذا التمازج النسبى الصحيح بين الشعر ، والمواقف الدرامية ، والموسيقا ، والفنون التشكيلية ، والرقص التعبيرى ، والايماء ، يعد تنويجا بارزا لمرحلة فردى الثانية ، فى رحلة ابداعه الفنية . ولم تكن بهذا ، أعظم أعماله طموحا حتى ذلك الحين فحسب ، وانما كانت أيضا - أعظم محاولاته الناجحة فى مزج الدراما بالموسيقا .

ومن هذا المنطلق النظرى ، لن يكون من الظلم ، أن يتناول الناقد الأدبى ، نصا شعريا أوبراليا لفحصه ، ومعاملته معاملة النص المسرحى ، من حيث تحليل الحبكة ، والشخصيات ، والفكر ، واللغة ، وما يتفرع عن ذلك من عناصر أخرى . ولكن ، لانود - رغم هذه الشرعية النقدية - أن نعزل نص أوبرا « عايدة » كعمل درامى شعري مستقل ، لمناقشته ، وتبريح مكوناته ، وانما نهدف - هنا - الى قصر الاجابة على السؤال الذى أثرائه ، وذلك بالحديث عن القيمة الرئيسية ، أو الفكرة المركزية التى تتمحور حولها الأحداث ، وتتجسد الشخصيات ، وتصدر اللغة والفكر ، من خلال عرض الحبكة . وهذا الحديث عن الثيمة - كما نحب أن نؤكد - لن يكون من منظور عالمى موضوعى ، وانما من منظور مصرى قومى بحث ، يهيمه علاقة النص بنا - كمصريين - دون العالمين طرا .

● التحليل ●

تألف مسرحية « عايدة » - أى النص الأوبرالى - من أربعة فصول ، تتوزع فى سبعة مشاهد . وتدور أحداث الفصل الأول فى أحد أبهاء القصر الفرعونى ، بالعاصمة ممفيس فى شمال مصر . ويفتح المشهد الأول بحوار يجرى بين رامفيس كبير الكهنة ، ورداميس أحد ضباط الجيش المصرى الشبان . ونعرف من المحاوره ، أن الجنود الأحباش قد اصطفوا على شاطئ النيل بأسلحتهم ، ومعداتهم الحربية ، استعدادا لغزو البلاد ، وتدميرها ، والقضاء على أهلها . ولقد اقترحت الالهة

ايزيس — على كبير الكهنة — أن ينصب رداميس قائداً أعلى للجيش ، لمحاربة الغزاة وطردهم . وبعد أن ينصرف كبير الكهنة يعبر رداميس لنفسه ، عن اعتزازه وسعادته بقيادة الجيش ، كما يصرح بحبه الجامع للأميرة عايدة ابنة عمونصر ، ملك الحبشة الغازي . كانت عايدة قد وقعت — أثناء إحدى المعارك الحربية السابقة — أسيرة في أيدي المصريين . ولأنها من أسرة ملكية ، وتحظى بجمال وجاذبية ، فقد اختارتها الأميرة أمنيريس ابنة ملك مصر ، وصيفة لها ، بل صيفة عليها .

وتدخل أمنيريس على رداميس المنفرد بنفسه ، كي تبثه أشواق حبها . ولكن ازاء موقفه المتحفظ ، ندرك بغريزتها الأنثوية ، أنه على علاقة بفتاة أخرى تبادله الحب . ويشفق رداميس على غرام الأميرة اللاهب ، وعلى غيرتها ووساوسها المقلقة . ولما تدخل عليهما عايدة ، تلاحظ الأميرة المصرية اضطراب كل من رداميس وعايدة . وتحاول الأميرة الإيقاع بعايدة لمعرفة سبب مظاهر الهموم البادية عليها ، إلا أن عايدة تعزوها — صراحة وبلا مواربة — الى خوفها على جيش وطنها من القتل والهلاك . وبهذا تبوح عايدة — لأول مرة ودون خوف — بولائها لوطنها . كما تستنتج الأميرة أمنيريس — من تواجده العاشقين — أن عايدة ، هي منافستها في حب رداميس ، فتشتعل بداخلها ، نيران الحقد والغيرة .

ويظهر ملك مصر ، وفي معيته الكهنة ، والوزراء ، وقواد الجيش ، والحرس . ويقوم رسول قادم من الحدود ، بإبلاغهم بأن الأعداء الهمج من الأحباش ، يحرقون الأرض والزرع ، ويثبون الرعب في قلوب الشعب ، ويزحفون الآن نحو طيبة — المدينة الجنوبية — وعلى رأسهم مليكهم عمونصر . فيسخط الحاضرون ، وينادون بالانتقام من المغيرين المخربين . ويطلب الملك من رداميس — المنقذ المأمول ، الذي رشحته الآلهة — أن يسرع بجنوده البواسل الى ساحة القتال كي يهزم الأحباش ، ويعود سالماً منتصراً . ولكي تداري عايدة عاطفتها القومية ، تهتف مع الهاتفين : « عد إلينا طافرا » . وبعد أن يخرج رداميس الى الحرب ، وفي عقبه الملك وحاشيته ، تنفرد عايدة بنفسها ، وتلومها على أنها تورطت في الهتاف مع الآخرين ، لأنه ينطوي ضمناً على عداوة للحبشة . وتبتهل الى الآلهة ، كي تخفف من حدة الصراع الذي يجيش بداخلها ، ويتمثل في أملها بأن ينتصر وطنها ، ورغبتها في أن يعود رداميس سالماً من الحرب .

ويختتم هذا الفصل بمشهد في المعبد ، وقد راح رداميس يتسلم الأسلحة المباركة ، بينما أخذ رداميس كبير الكهنة يصلي مع جوقة

الكاهنات للاله الأعظم بتاح ، كى يحمى الوطن ، وينصر جنوده المخلصين ،
ويلحق بالأعداء الخزى والهلاك .

ويستهل الفصل الثانى أحداثه ، بمنظر يمثل قاعة فى جناح
الأميرة أمنيريس ، وهى تحتفل سعيده - مع الجوارى والراقصات -
بانتصار رداميس البطل الشجاع ، الذى أوقع بالأحباش هزيمة منكرة .
وبعد انصراف الراقصات ، تدخل عليها عايدة وقد أصابها الشحوب
والانكسار . ولما تسألها الأميرة أمنيريس - شامته - عن سبب تعاسيتها ،
تجيبها عايدة بأنه يرجع الى احساسها بالغربة ، وجهلها بأخبار والدها
وأهلها . وتخادعها أمنيريس كى تحملها على الاعتراف بغرامها ،
فتدعى لها - كذبا - بأن رداميس قد مات فى الحرب . فترتجف عايدة
من شدة الحزن ، وتنعى قدرها الظالم . ثم تضطر الى افشاء حبها
لرداميس ، فتستشيط أمنيريس غضبا ، وغيرة ، وحقدا ، وتهدد غريماتها
بالاذلال .

ويعرض المنظر الثانى - من نفس الفصل - مدخل مدينة
طيبة ، ومعبد آمون ، وعرش الملك الأرجوانى ، وجموع الشعب وهى
تحتفل بالنصر ، مع الملك ، ورجال الدين ، والوزراء ، وقواد الجيش ،
والجوارى ، والأسيرات الراقصات . ويستهل موكب النصر مسيرته
بفرق من الجيش ، تحفها أغاريد الموسيقى ، وتتبعها العربات الحربية ،
وهى محملة بالأسرى الأحباش ، وبالأسلاب والغنائم ، من تحف نفيسة ،
وأوان ذهبية . ثم تظهر الراقصات حاملات الكنوز الثمينة التى استولى
عليها الجنود المصريون الشجعان من الأحباش المهزومين . وأخيرا ، تدخل
عربة البطل رداميس محمولة على أعناق اثنى عشر ضابطا . وبعد أن
يتلقى رداميس تحية الملك ، وتبريكاته الطيبة ، يظهر الأسير المهزوم
عمونصر ملك الحبشة ، ويليه الأسرى من جنوده . ولما تقع أنظار عايدة
عليه . تصيح هلعة باسمه ، وتركع تحت قدميه . وينبرى ملك الحبشة
يباهى ملك مصر بشجاعته ، وبطولته ، وقدرته الحربية ، ويهدده
بالثأر . وتضرع عايدة الى ملك مصر - ومعها الأسرى وبعض المصريين -
أن يعفو عن المعتدين المهزومين . ومعاملة لعائده ، يتدخل رداميس -
المحب الولهان - متوسلا ، وطالبا - هو الآخر - الافراج عن جميع
الأسرى التعساء . ورغم اعتراض أمنيريس ، والكهنة ، وقسم من
الشعب على ذلك - خوفا من معاودة الأحباش الهجوم على مصر - فإن
الملك الصالح الضعيف ينزل على طلب رداميس ومؤيديه ، ويوافق على
أن يعيش عمونصر مع ابنته عايدة - معززين مكرمين - فى القصر الملكى .

كما يعلن الملك - وهو فى نشوة النصر - منح ابنته أميريس زوجة لرداميس ، مكافأة له ، وتقديرا لبطولته وبلائه فى الحرب ، على أن يتولى عرش مصر بعد ذلك . وفى الوقت الذى يفضل رداميس فى سريرته حب عايدة على حب أميريس والعرش ، وتأسف عايدة لهزيمة قومها ، وتفرح أميريس بوعده الزواج من حبيب قلبها ، يروح عمونصر - متحمسا - يخاطب ابنته ، بوجوب الثأر من مصر .

وتنفرج ستارة الفصل الثالث عن منظر فى غاية الرقة والشاعرية ، حيث ضفاف النيل ، والنخيل ، والمعابد ، والليل الساحر ، والقمر الساطع ، وبعد أن تصلى الأميرة أميريس للآلهة - فى حضرة راميس - مع جوقة من الشابات المقنعات ، ينصرف الجميع داخل المعبد . وتظهر عايدة وحدها مقنعة ، وتتقدم فى حذر وكأنها على ميعاد سرى ، وتخاطب نفسها ، مودعة النيل ، والسماء ، والأهل ، بعد أن ظلمها اله الحب . ويفاجئها - دون توقع - والدها عمونصر الذى كان مختبئا . ويتحدث الأب مع ابنته عن الحب ، والوطن ، والهزيمة ، ثم يحثها على اغراء رداميس ، كى تعرف منه الطريق الآمن الذى سيسلكه الجيش المصرى فى هجومه على الجيش الحبشى الذى فى طريقه الآن الى مصر . ولكنها تتردد خائفة ، فيشجعها باسم الوطنية ، وعويل النساء الشكالي ، والأطفال اليتامى من بنى قومها . ولما ترفض مطلبه ، يتبرأ منها ، ولكنها سرعان ما ترضخ ، وترضى بأن تضحي بكل شئ من أجل وطنها الحبشة . وهنا يتوارى عمونصر خلف أشجار النخيل ، ليدخل رداميس للقاء حبيبته عايدة . قبل أن يرحل الى الحرب ، ومقاتلة الجيش الحبشى الذى جاء محتشدا هذه المرة ، لاكتساح مصر ، والانتقام منها . وتقترح عليه عايدة بأن يهربا سويا الى الحبشة ، حيث يمكنهما هناك ، أن ينكما بنشوة الحب ودفته . فينبهج رداميس ، وينسى مهمته العسكرية الخطيرة ، ويوافق على الهرب مع عايدة الى بلادها ، مضحيا بشرفه ، وضميره الوطنى ، غير عابئ بمصر التى على وشك أن تسقط مع مليكها وأهلها تحت سنانك الجيوش الحبشية الغازية . وقبل أن يرحل هاربا معها ، تسأله عن الطريق الآمن الذى يمكن أن يسلكاه ، فيفشى لها سره العسكرى الخطير ، بأن مضيق نابتا ، هو الطريق الوحيد الآمن ، الذى اتفق عليه مع قواد الجيش المصرى ، لصد هجوم الأحباش صباح غد . ويفاجئها بظهوره عمونصر ، مهلا فرحا بمعرفة الطريق الذى يمكن تبليغ اسمه الى جيشه . كى يسلكه فى غزوه المرتقب لمصر . ويشعر رداميس بالحجل والعار لحياثته وطنسه ، ولكنه لا يكاد يهتم بالفرار مع عايدة وعمونصر الذى مناه بعرش الحبشة والفوز بقلب حبيبته ، حتى

تدخل الأميرة أمنيريس وفي صحبتها رامفيس ، والكهنة ، والحراس ،
كى يقبضوا على المتآمرين . وبينما ينجح عمونصر وعائدة فى الهرب ،
ومعهما السر ، يساق رداميس الى السجن ، تمهيدا لمحاكمته .

وفى الفصل الرابع - ذى المنظرين المركبين - نرى الأميرة أمنيريس
- فى المنظر الأعلى - تنتظر موجوعة القلب ، خارج السجن . وتعرفنا بأن
عائدة لاتزال مختفية ، بينما رداميس فى طريقه للمثول فى ساحة القضاء
للحكم عليه بالاعدام ، جزاء خيانتة وطنه . ورغم الجريمة البشعة ،
التي ارتكبها رداميس ، فان أمنيريس لاتزال تعشقه . ولما يمثل رداميس
أمامها ، وهو يرسف فى الأصفاد ، والحراس يحيطون به ، تطلب منه -
ضارعة - أن يجد فى الدفاع عن نفسه ، حتى يمكنها التوسط لدى
المسؤولين ، للإفراج عنه ، والزواج منه . الا أنه يرفض أمانيته فى
عزم ، ويؤكد لها أن حب عائدة فوق كل شيء . ويرتاح سعيدا ، عندما
يعلم - من أمنيريس - أن عائدة لاتزال هاربة وعلى قيد الحياة ، ولكن
والدها قتل عند محاولته الهرب . وتحاول أمنيريس - مرة أخرى -
ملأينة رداميس واكتساب مودته ، وحمله على التكفير عن خطيئته ، الا أنه
يصر على أن يموت وهو على حب عائدة ، ولا أن يعيش ملكا على مصر ،
ومتزوجا من أميرتها الجميلة . وازاء هذا الموقف الصلب العنيد ، تضع
كل توسلات أمنيريس هباء ، وتضطر - آسفة يائسة - الى التسليم
بالواقع المر : « لامفر له من أن يموت . . ولا حول ولا قوة لى فى انقاذه ،
بسبب اصراره على العناد » . ويساق رداميس الى قبو أرضى ، يمثل جدته
الذى سيقبر فيه حيا .

ويصور المنظر الثانى السفلى ، المقبرة الأرضية . وهناك على حافتها
العليا كاهنان مصريان يمسكان بحجر ضخمة ، كى يغطيا به فتحة المقبرة ،
التي راح رداميس فيها ينعى قدره القاسى ، ويناجى حبه اللاعج ، وافتقاده
عائدة . ويتطور الموقف العاطفى الى حد يتجاوز الرومنسية المأسوية
المقبولة ، الى قلب الوهم المتطرف الساذج . ان رداميس المتوجع الشاكى
يكشف أن عائدة قد سبقته الى مقبرته ، كى تدفن معه حية . ويتناجى
الحبيبان - وهما فى قبضة الموت - بأغنيات الهيام ، وترحيب السموات
بروحيهما فى عالم الخلود ، حيث الصفح ، والجنان ، والراحة الأبدية .
وفى الوقت الذى يحتضر فيه العاشقان ، تتجه الأميرة أمنيريس الى قبر
حبيبها رداميس - دون أن تعلم بوجود غريمتها عائدة بين أحضانها -
وتروح تصلى - راكعة فى ضراعة طالبة من الالهة ايزيس ، أن تمنح
روحه ، الغفران ، والأمان ، والسلام .

● التعليق ●

هذا هو ملخص الحبكة فى المسرحية الشعرية التى بنيت عليها أوبرا « عايدة » . ويهمنى هنا - كما سبق أن أشرنا - اللقاء الضوء على فكرتها المحورية ، التى تسعى الى تصوير صراع بين الوطنية والحب ، ينتصر فيه الحب .

والصراع - بوجه عام - هو عنصر التنازع فى الفعل الدرامى ، وينتج عن تفاعل بين قوى متعارضة . وهناك - بلا شك - فى التاريخ الدرامى العالمى ، عشرات المسرحيات التى تصور صراعات ناشبة بين عاطفة الحب الشخصية ، والعاطفة العامة التى تتعلق بمصلحة وطنية . ويتجسد هذا الصراع بمسرحية « عايدة » ، فى قطبيه الرئيسيين رداميس وعايدة من جهة ، ومن جهة أخرى فى القوى الحائلة دون تحقيق زواجهما ، والتى تتمثل فى الأميرة أمنيريس ، والظروف القومية العامة المناوئة لهذا الزواج . وإلى جانب هذا الصراع الخارجى ، هناك صراع آخر يتردد داخل عايدة بالذات دون رداميس . فبينما تعاني هى من تجاذب عاملين متضادين ، هما غرامها برداميس ، واحساسها بالواجب نحو وطنها الحبشة ، فإن رداميس لا يعاني من مثل هذا الصراع . فهو انسان متصالح تماما مع نفسه ، مادام قد حدد هدفه . فقد نسى واجباته الوطنية المقدسة ، وأصبحت عواطفه - التى تقوده - محصورة فى حبه لعايدة . ان سخونة احساسه بالمسؤولية الوطنية - والمتوافرة فى عايدة - قد ابتردت فيه ، وضميرت حتى التلاشى ، وأصبح همه الأول والأخير هو الحصول على عايدة ، ولذا ، كان صراعه خارجيا ، على نحو أساسى .

وامتدادا لما تقدم ، نلاحظ أن الفصلين الأولين من المسرحية ، مكرسان لتصوير بطولة رداميس ، الضابط الشاب المغوار ، الذى رشحته الآلهة قائدا عاما للجيش المصرى ، كى يحارب الأحباش المغيرين ، ويكفى البلاد شر بطشهم وفسادهم . ولقد قام بواجبه على خير وجه ، دون أن ينبهه وازع خارجى أو داخلى الى تناقض هذا الواجب مع وجود عايدة الحبشية فى حياته ، والا قد تخاذل وتراجع . أما الفصلان الأخيران - للأسف - فقد جعلنا من هذا البطل ألعوبة من الورق فى مهب عاطفة هشة ، أوقعته فى مستنقع الخيانة المزرية . وكلما امتدت اليه يد الانتقاذ - باسم الوطنية - رفض وأصر على البقاء فيه ، الى أن مات فى قاعه .

أما عايدة فقد سيطرت على المسرحية من أولها الى آخرها بعاطفتها الوطنية ، التي أخذت تنازعها غرامها ، حتى تغلبت تماما على عاطفتها الخاصة . لقد أدت رسالتها ، بعد أن تجاوزت حبها الجسدى لرداميس ، الى حب خالد ، هو حبها لوطنها الذى عملت على نصره ، وماتت بإرادتها منى ، بعد أن تحقق ما أرادت له . انها منذ البداية ومنذ علمها بإعلان الحرب . وهى على وعى برسالتها القومية ، ولذلك كانت تحتج جهرًا وعلانية ضد من يعادى قومها . ولما ظهر والدها على مسرح الأحداث ، كان بمثابة النبى المنتظر الذى أذكى وطنيتها ، وأعانها بتعاليمه وتحريضه على دفع حبيبها الى التخلي عن وطنه .

وإذا كانت عايدة قد سبقت حبيبها رداميس الى مقبرته ، بعد أن ددرت ماضيه ومستقبله ، فانما هى تغطيه رومنسية مفتعلة ، لجأ اليها المؤلف الفرنسى كى تكون النهاية روميوجوليتية ، وأكثر عاطفية وميلودرامية ، واثارة للتعاطف كشهيدة للحب والواجب . والحقيقة أن لجوءها هذا - كما يمكن أن تستشف من الأحداث - لم يكن بدافع الغرام المحبط ، وانما بدافع اليأس من التعايش فى مصر ، أو من الهرب الى الحبشة . لقد قتل أبوها ، وأصبحت محاصرة من الحراس المصريين الذين يتعقبون آثارها للقضاء عليها . ولذا ، لم تجد مفرا الا أن تنتحر بيدها . ولم تكن الأميرة أميريس تدرى - وهى تنعى موت حبيبها - أن غريمها الحبشية تنام فى أحضانها ، والا استنزلت عليهما اللعنات ، وأشعلت نيران الانتقام فى المقبرة .

وإذا كان مؤلفو الدراما يميلون - أحيانا - الى تسمية بعض مسرحياتهم باسم البطل أو البطلية - مثل : ميديا - أوديب - اليكثرا - مكبت - هاملت - بيرجنيت - هيداجابلر - جوليا - الست هدى - شجرة الدر - العباسية - الزير سالم الخ . فان مؤلف مسرحية « عايدة » قد أطلق عليها اسم بطلته ، لأنها هى فعلا الشخصية التى عانت صراعا داخليا وخارجيا ، ودأست على قلبها فى سبيل وطنها ، وماتت بإرادتها هى ميتة مأسوية . لقد أحبت رداميس الى أقصى طرف الوله والعشق ، ولكنها استطاعت أن تتراجع عن هذا الطرف ، عندما تنبعت الى مغناطيسية طرف آخر أجدى وأشرف وأخلد . ومن ثم ، ضححت بحبها على مذبح وطنيتها ، واستحوذت - بهذا - على مشاعر الإعجاب فينا ، دون عاشقها المتيم الذى أكله الخور .

ولم يطلق اسم رداميس على المسرحية ، لا لأن حوارها أقل من حوار عايدة فحسب ، وانما لأن دوره البطولى سلبى . ففي اللحظة التى تنعقد

عليه آمال شعبه كمحارب قادر على دفع غائلة المعتدى الأجنبي ، يتخلى عن دوره الايجابى ، ويزعم الهرب بحبه الى بلاد الأعداء ، بل ويفشى السر العسكرى الخطير ، الذى تمكن به هؤلاء الأعداء من الهجوم على مصر . وعندما تحضه الأميرة أمنيريس فى اخلاص على أن يطلب العفو من الملك والكثينة عن جريمته الشنعاء . ويتزوج منها ، ويحكم مصر ، يرفض كل ذلك ويؤثر أن يموت بيد غيره ، لا بيده كما فعلت عايدة . انه يقوم بهذا ، فى سبيل فتاة أجنبية أحبها ، ويدرك تماما أنها أكثر منه ولاء لوطنها ، وأنها غررت به ، وخدعته ، وحملته على خيانة وطنه . ولو كانت عايدة طلبت منه منذ البداية - فى الفصل الأول - أن يرفض قيادة الجيش المصرى ، وألا يبالى بترشيح الآلهة له ، وألا يكثر بالخطر الذى يحلق بوطنه ومواطنيه ، لاستجاب على الفور لها ، وتقاعس عن الواجب ، فى سبيل أن ترضى ، وينتصر الأحباش . ولكن عايدة لم تكن قد اكتشفت هذا الحد من الضعف المزرى فى شخصيته ، وانما أبوها المحنك هو الذى نبهها الى ذلك ، وشجعها عليه . واذا كانت عايدة الحبشية تستحق الاعجاب بموقفها البطولى ، فان رداميس يثير فينا - نحن المصريين بصفة خاصة - الاحساس بالزراية والازدراء لخيانته ، والرثاء لاستكانته وميتته الرومنسية .

واذا ما راجعنا النص المسرحى لأوبرا « عايدة » سهل التدليل على وطنية عايدة الحبشية ، وخيانة رداميس المصرى . فعندما تعلم أن الحرب على وشك النشوب بين الجيش المصرى المدافع عن أرضه ، وجيش وطنها الزاحف من الجنوب للغزو ، لاتملك الا أن تتحيز : « لا أستطيع أن أتخيل هول الموقف والسيوف تطيح برؤوس أبناء وطنى وعشيرتى » (ص ١٤) . وعندما تحس بشبوب لوعة الحب ، تطفئها بالنفكير فى وطنها : « لا . لا . ليس الحب كل شئ » ، الوطن أسمى وأرفع من هاته الأمنية » (ص ١٥) . ولما يحتدم الصراع بين العاطفة الشخصية والواجب الوطنى ، تعبر عن حيرتها المتأرجحة : « تدمع عيناي على رداميس . لا أعرف هل أبكى عليه ، أم أبكى على وطنى ؟؟ ما العمل ؟؟ وماذا أفعل وأنا أهواه من قلبى ، وقد أصبح منذ الساعة عدوا لوطنى ؟؟ » (ص ١٧) . وعند توديع رداميس وهو ذاهب لقتال الجيش الحبشى ، تند منها عبارة : « عد منتصرا » . ولكن سرعان ما تندم على البوح بتلك العبارة التى اغتصبتها ، والتى تعنى - ضمنيا - نصر مصر وهزيمة الحبشة . ومن ثم ، تروح وحدها وهى حائرة ، تعذب نفسها وتلومها على العبارة الآثمة :

« لا . لا . لا أتصور كيف فاهت شفتاي بهذه العبارة الخائنة
لوطني !! وكيف دعوت لرداميس بالنصر والفوز على أبي الذي يحارب
لانتشالي من هذا الأسر ؟؟ وهل حقا سأرى يد رداميس ملطخة بدماء
أهلي وعشيرتي ؟؟ . يا للسماء اني ضعيفة ، وليس لدى القوة على ملاقة
شعبنا مكسور الجناح ، ذليل الخاطر أمام شعب فرعون . سامحني
يا الهى ، فقد نطق لساني عفوا بهذه العبارة الخائنة . ان رداميس عدو
وطني اللدود . ولكن قلبي يحب . » (ص ١٨ - ١٩) .

انها تدرك عن وعى ، بأن سعادتها الحقيقية ، تتحقق بوجودها
فى وطنها : « لا أعتقد بأنى سأحظى بالسعادة فى يوم ما ، ان بعد الوطن
يؤلمنى ويحز فى قلبي » (ص ٢٣) . وحين ترى عايده أباه اسيرا ،
تناسى هيبة ملك مصر ، وتلقنه درسا فى الوطنية : « أيها الملك ، ان
شعبنا لا يخذله خاذل ، وقد كتب القدر لنا بالهزيمة فى هذه المعركة .
وهاهو ملك الحبشة قد وقع أسيرا ، فرحمة به . فان عزة الوطن
والدفاع عنه واجب مقدس . فمد يدك العظوفة ، وساعدنا فى محنتنا ،
فاذا ابتسم الدهر لك اليوم ، فلربما يكسر لك عن أنيابه فى الغد » .
(ص ٢٩) . وبعد أن يمنيها أبوها بالعودة الى وطنها الحبشة ، تنسى
حبها لرداميس وواقعها كله ، وتطير فرحا وهى تغنى : « يافراحتاه .
يا أبى !! أحقا كما تقول سأرى من جديد تراب وطنى ، ومسقط
رأسى ؟؟ وهل سأمرح فى وادينا اليانح بالخيرات والثمرات ؟؟ ومتى
أركع أمام معابد آلهتنا التى تعذبت شوقا لأجلها » (ص ٣٧) . وتتردد
عايده فى البداية ، حين يبحثها أبوها على الايقاع برداميس ومعرفة سر
الطريق الحربى ، ولكنها سرعان ما تدعن هاتفة : « سأرضخ لمشيئة الوطن .
يا أبى ، وسأضحى بكل شئ من أجله » (ص ٤٠) .

هل بعد ترديد الفكر والعاطفة فى مواقف عايده وأقوالها تلك ،
نشك - لحظة واحدة - فى صدق وطنيتها ، وفى كونها شهيدة الوطنية
الحبشية ؟؟

ان والدها - هو الآخر - يبدو ملكا شجاعا جسورا الى درجة
التبجح . فعندها يواجه ملك مصر المستكين ، يخاطبه فى جرأة ، تدانيه -
فى ذلك - ابنته عايده ، يقول عمونصر : « هأنذا أقرب منك بعد أن
هزمت دفاعا عن شرفى وكيانى . واعلم بأن الخوف ليس من شمائلى ،
ولا أهاب الموت ، ولا أخشاه . ولكنى صارعت جيشك صراع الأبطال ،
والحظ لم يوافنى هذه المرة ، فيوم لك ويوم عليك » . (ص ٢٩) .
واذا ما قوزنت شخصية عمونصر بشخصية ملك مصر - الذى لم يمنحه

المؤلف اسماً ، كما لم يمنح شخصياته النكرة - فان الأخير منهما يبدو رجلاً طيباً الى درجة السذاجة ، والتسامح العبيط ، الذى لا يتفق مع ألعيب السياسة والملك . وهذا البرود العاطفى الذى يتجلى فى تصرفاته وأقواله القليلة ، يتعارض مع طبيعة خصمه الحبشى ، المتقد حماساً ، وذكاء ، واصراراً على التحرر ، ومعاودة القتال حتى النصر . انه يخاطب عايدة قائلاً : « الشجاعة والبسالة يا ابنتى . . فان أرواح أبناء وطنك الشهداء لا تموت أبداً . انها باقية تستشهد بالآلهة من ظلم أعدائنا . وانها ستنتقم للوطن فى القريب العاجل . لا تيأسى يا عايدة فقوس النصر واضح أمامنا . وان جيوشنا الجبارة تستعد بكل قواها لمواجهة العدو داخل الأسوار . وسنسترد كل ما اغتصبوه منا من غنائم ورهائن . الويل لهم . الويل لهم » . (ص ٣٣) .

كما أن عمولصر الثائر ، يلعب دوراً أساسياً فى تحريك الأحداث وتوجيه مسارها الى ضدها ، وقادر - رغم أنه المغير المعتدى - على تبرير موقفه ، واستمالة القلوب اليه : « اسمعى يا عايدة ، لقد حان وقت العمل ، ولندبر أمرنا للانتقام . . ان جنس القراعنة لا يؤتمن ، فهو جنس خائن وحشى ، يستحق أن نشن عليه الحروب حتى نذيقه الهزيمة والانكسار » (ص ٣٦) . أما ملك مصر فيبدو شخصية هامشية بالنسبة لكل الشخصيات المصرية التى ظهرت : أمنيريس ، رامفيس ، رداميس . وينتظر دائماً أن تحركه الأحداث معها ، ويكفيه خزيًا أنه لا يقود جيش بلاده ، مثلما يفعل ملك الحبشة .

ان موقف رداميس الوطنى ، يناقض موقف عايدة . واذا كانت هناك عبارات عن تمجيد الوطنية المصرية ، تتناثر فى غضون المسرحية على لسان رداميس ، أو الملك ، أو أمنيريس ، أو الكهنة ، أو الشعب ، فانها لا تشكل التأثير العام الذى يخلفه العمل المسرحى ككل . وانما هى مجرد عبارات باهتة ، تعجز عن أن تطفى على التأثير الذى تحدثه عايدة مع والدها ، ولا على تصرفات رداميس الخيانية واعترافاته الأسيانية المتهافنة ، ولا على حديث الشخصيات المصرية عن خيبتهم . فحينما تغريه عايدة بالهرب معها الى الحبشة ، والتخلي عن قضية وطنه العظمى ، يتردد أول الأمر ، ولكنه سرعان ما يستجيب لنداء الخيانة : « لن أخيب لك رجاء يا عايدة . . سنهرب سوياً يا حبيبتي » (ص ٤٢) . وليس هناك اهانة دنسة تحقيق بشرف قائد عسكري ، مثل تلك الجمل التى تبرهن على غدره وسقوطه فى وحل الذل والمهانة : « ان حبي لك يا عايدة ، يجعلنى أضحي بشرقى ووطنى ، فهيا بنا نهرب قبل طلوع

الفجر ، لكى نتجنب كل خطر يهدد حياتنا » . (ص ٤٣) . ويضيف .
الى ذلك قوله : « سأظل مخلصا لعائدة حتى الممات ، ولن أحنث بعهد-
الحب لها » . (ص ٤٧) : أما نحن خيانتته وجريمتته الكبرى فيقبضه
وعدا شفويا من عمونصر : « ان حبك لابنتى وزواجك منها ، سيجعلك
الحاكم والناهى على بلادى الواسعة الأرجاء » (ص ٤٤) وعندما يتحقق
رداميس من أنه قد أفشى سر الجيش المصرى الى أعدائه ، يحتج على نفسه
بجملة واحدة لا يعود لمثلها : « يا للخجل والعار !! أخون وطنى وبلادى
وأسلمها للأعداء ؟؟ » (ص ٤٥) . الا أن العبارة أعجز من أن تقيمه من
الوهدة التى تردى فيها ، وأصبح - وهذا شيء غريب - يتمسك بها حتى
آخر رمق فى حياته .

كما لم يتوقف مواطنوه عن نعتة بالخيانة ، وبقوا يتوقعون له
الاعدام . تقول أمنيريس : « الموت والاعدام جزاء كل خائن يفشى أسرار
الوطن » . وان رداميس ارتكب جرما يستحق عليه الموت . انه خائن
للعرش » . (ص ٤٦) . وفى موضع آخر تخاطبه : « والآن ، أيها الخائن
لعرش الوطن .. لقد أفشيت سر الجيش » (ص ٤٧) . ورغم أن
رداميس قد تحقق تماما من خيانتته ، وأن عائدة تؤثر وطنها عليه ، وأن
أمنيريس تهيب به أن يطلب الصفح والعيش فى أرجاء مصر وعلى عرشها ،
الا أنه كمريض رؤمى ، لا يرى الكون الا بين أنامل عائدة : « انى أفضل
الموت على البقاء بعيدا عن عائدة » (ص ٤٨) . وكلما تمادت أمنيريس
المحبة الوفية فى محاولاتها المستميتة لحمله على ايثارها وايشار مصر
وطنهما على عائدة ، ازداد تمسكا بحبه ، وكأنه لم يكن . قبل قائدا
عسكريا محنكا ، وانما مجرد محب رقيق حالم حتى المرض . وعندما
تستجديه أمنيريس ضارعة بقولها : « هل تعدنى وعدا صادقا ان تهجر
عائدة وتظل لى وحدى ؟؟ » ، يجيبها اجابة قاطعة : « أبدا .. يستحيل
أن أعاهدك هذا العهد » (ص ٤٩) ولما تراجع فى ذلك ، لا يملك الا أن
يصيح فيها : « لا . لا أبغى شيئا فى الحياة سوى حب عائدة » .
(ص ٤٩) ، « وأرى الموت جميلا أمام عنى ، وابتسم له ارضاء لعائدة ،
ان حبها يلهمنى الشجاعة والايمان » (ص ٥٠) وهنا تيأس أمنيريس من
انقاذه من نفسه فتضطر الى وصمة بالعار : « العدالة لا تشفق على مجرم
أثيم خان الوطن وأفشى أسرار » (ص ٥٠) .

ولاشك أن رداميس فى نظر العدالة الدينية والديوية التى تتمثل
فى كبير الكهنة ، خائن ومذنب ، مثله فى ذلك مثل عمونصر وعائدة .
ولهذا ، يخاطب رداميس قائلا : « أيها الخائن لعرش الوطن ، لقد بحث

بأسرار الدولة للعدو الغاشم ، فويل لك الآن » و « لماذا تصمت أيها الخائن ؟؟ » و « ان رداميس جلب لنا العار والخزى ، وقد قهرت جيوشنا ، بعد أن كان النصر حليفنا » ، و « الخائن ليس لديه ما يبرر ذنبه » (ص ٥١) و « أيها الخائن ، ان جريمتك شسنة خذلت الوطن » و « الموت والهلاك للخونة » ، و « ان رداميس خائن وجزاؤه الموت » ، و « لا . لا . فالخائن يجب ازالته من قيد الحياة » . (ص ٥٢) .

وهكذا تزدهم المسرحية بأدلة قولية وأخرى فعلية ، تؤكد وطنية عايدة ، وإيثارها مصلحة بلادها العليا على عاطفتها الشخصية ، وكذلك بأدلة أخرى تبرهن على أن شخصية رداميس مصابة بأنيميا الرومنسية الحادة ، لا إثارة حبه لامرأة أجنبية ، ضللته وحملته على خيانة وطنه ، واخضاعه لأعدائه . وهل هناك - بعد هذا - ما يثبت أن مسرحية « عايدة » تصور بطولة الأحباش وخيانة المصريين ، باسم الاخلاص - حتى الموت - لفكرة الحب المجردة الفجة ؟؟ هل يرضى المؤلفان الفرنسيان - مارييت ودى لوكل - بأن يكون رداميس فرنسيا ، وعائدة ألمانية أو انجليزية ؟؟

ان مارييت بك عندما اختار اسم بطلته Aida ، ثم أطلقه عنوانا على قصته ، ووافق على ذلك كل من دى لوكل ، وفردى ، وغنزالانزوني ، لم يختره عربيا ، ولم يكن يتوقع أن المصريين سيحولون صوت الاسم الفرنسى الى صوت معرب محدث ، كتأكيد للملكيتهم الوهمية للموضوع . فالاسم - بالقطع - ليس فرعونيا ، ولا عربيا ، وانما هو من ابتداع واجتهاد المعرب الذى جعل « ايدا » « عائدة » : وأظن أن أصله يرجع الى الفرنسية القديمة ، وكان يعنى « السعيدة » أو « الناجحة » وكانت هناك قديسة فى القرن السابع عشر بفرنسا ، وكانت - تعمل رئيسة للراهبات - تسمى Aida . ومن هنا ، كان للاسم فى اللغة الانجليزية أكثر من صورة : Aida - Adäa - Adä . ولم يكن الأتراك الموجودون فى مصر عند عرض الأوبرا فى القاهرة ، ينطقون الاسم كما ينطقه المصريون ، وانما كانوا يكتبونه بحروف عربية ، ولكن كما ينطقه الايطاليون ، أو الفرنسيون ، أو الانجليز : « ايداه » .

ولا شك أن الحقيقة التى تنطوى عليها المسرحية من الناحية المضمونية تصدمنا لو تمثلنا وقائع مسرحية « عائدة » متلبسة أشخاصا ، وأزمنا ، وأمكنة معاصرة . فلو تصورنا الحرب المصرية الحبشية القديمة . حربا مصرية اسرائيلية تجرى عام ١٩٧٠ ، وجعلنا قائد الجيش المصرى

الذى اسمه الفريق البرديسى ، يقع فى غرام أسيرة اسرائيلية اسمها راشيل ابنة قائد الجيش الاسرائيلى واسمه راؤول . وبسبب الحب العارم بين المحبين ، يفشى الفريق البرديسى الى حبيبة قلبه سر الجيش المصرى الذى خطط لعبور مصر متلا بسيئا متجها الى الشرق للدفاع عن الحدود المصرية ، ثم قامت راشيل بإبلاغ السر الخطير الى راؤول ، فقام على الفور - والعياذ بالله - بغزو مصر من نفس الممر . ثم راح الفريق البرديسى فى سجنه يتمزق من لوعة الحب ، غير مبال بما حل بالبلاد من كوارث . وجاءته راشيل لتموت بين أحضانه . وقبل أن يموت العاشقان راحا يتناجيان ، ويحلمان بنعيم الجنة وظلالها الوارفة . ترى هل نصفق - نحن المصريين - لهذا الموضوع ؟؟

لا أعتقد ، حتى ولو كانت أناشيده من وضع الأنبياء ، وأنغامه من تلحين الملائكة ، وعزيف الجن ، وغناؤه بأصوات النور العين . .

ان مصر الفرعونية ليست مصر أخرى ، بسبب البعد الزمنى أو الثقافى ، وانما مصر يجب أن تكون هى مصر ، سواء كانت الخلفية التاريخية فرعونية ، أو مسيحية ، أو اسلامية ، أو من العصر الحديث .

اهم مراجع البحث

- أحمد المصرى • جوذيبى فردى • القاهرة : ١٩٦٠ •
- فردى • عايدة • ترجمة : د. محمد محمود سامى حافظ • القاهرة ؟ ١٩٥٩ • (أخذت منه الاستشهادات النصية) •
- Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. New York : Vintage Books, 1959
- Ewen, David, *Encyclopedia of the Opera*. New York : Hill and Wang, 1963.
- Abdoun Saleh. *Genesi Dell'Aida*. Quaderni dell' Istituto de Studi Verdiani, 1971.

عروبة شكسبير

عروبة شكسبير

يعد الشاعر وليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) - فى نظر معظم الباحثين فى الآداب الغربية والشرقية - من العبقریات النادرة فى تراث الدراما الشعرية العالمية . ولا غرو أن راح يتضوأ - كواسطة العقد - فى تاريخ الأدب الانجليزى الذى يفاخر به الآداب الأخرى ، حتى قيل يوماً أن انجلترا قد تتنازل عن امبراطوريتها - عندما كانت فى أوج مجدها - ولا تتنازل عن شاعرها الفذ .

ولقد صدرت عن آثاره المسرحية - وغير المسرحية - مئات الكتب ، والبحوث ، والمقالات ، والدوريات المتخصصة ، والرسائل الجامعية ، والتي لاتزال تتوالى حتى الآن . ولكن بالرغم من عشرات المؤلفات التى تناولت - بصفة خاصة - حياته الشخصية ، فان الحقائق المتعلقة بهذه الحياة - والتي تدعمها الوثائق والأسانيد المعول عليها - قليلة جداً ، ولا تكاد تملأ صفحة واحدة فى كراسة . ومع هذا ، فان حياته تعد أكثر سيرة حياة معظم شعراء الدراما الاليزابيثيين حظاً من التوثيق ، كما زعم بعض الدارسين .

وبسبب الجهل - شبه المطبق - بأهم تفاصيل حياته ، راح بعض الباحثين يشيرون ضباب الظنون ، والتساؤلات المريبة ، حول شخصيته ، وبالتالي حول مؤلفاته .

ولقد بدأت حملة التشكيك هذه بعد موت شكسبير بحوالى ٢٣٢ سنة . اذ ذكر جوزيف هارت J. Hart - فى كتاب له عن «اليخوت» ظهر عام ١٨٤٨ - أن وليم شكسبير ليس هو مؤلف المسرحيات التى تنسب اليه . وكان ذلك بمثابة عود الثقاب الذى أشعل نيران التشكيك، التى طفق أوارها يشتد حتى تبلورت الادعاءات المختلفة فى مصطلح خاص ، يعرف بـ « مشكلة شكسبير » .

هل الشخص المسمى وليم شكسبير ، هو الذى وضع السبع والثلاثين مسرحية التى تعزى اليه ؟ أم وضع مسرحيات أكثر من هذا

العدد ، أم أقل منه ؟؟ وأين هو من المسرحيات التي تزيد على الأربعين مسرحية ، والتي نسبت إليه ، الى جانب تلك المسرحيات التقليدية السبع والثلاثين ؟؟ هل شكسبير في حقيقته ، لم يكن غير فلاح جلف ، أمى ، وسائس خيل ، وممثل متواضع يستحيل عليه ابداع تلك المسرحيات ، التي عزاهها اليه مؤلفها الحقيقي الذى كان شخصا آخر مثقفا ونايغة ، ومن أصحاب المراكز الاجتماعية الرفيعة ، لم يشأ التصريح باسمه ، لأى سبب من الأسباب ؟؟ أم كان شكسبير شاعرا مسرحيا محدود الموهبة ، ولكنه استطاع أن يستولى على أعمال شعراء آخرين ، وينسبها الى نفسه ؟؟ هل المؤلف الحقيقي لبعضها ، أو لأكثرها ، هو فرانسيس بيكون ، أم ايرل أوف أوكسفورد ، أم كريستوفر مارلو ، أم السير ادموند اسبنسر ؟؟

وهكذا اتسعت دائرة التشكيك فى حقيقة واقع شكسبير ؛ الا أن الدارسين الجادين من مشاييعه ، ومؤيدى وجوده القائم ، لا يزالون يفوقون خصومه عددا وعدة .

ومن الدراسات المجدفة التي ظهرت فى هذا المجال خلال العقود الأخيرة ، كتاب يدعى « مصرع الرجل الذى كان يدعى شكسبير » . وقد قضى مؤلفه حوالى عشرين سنة ، فى البحث والتقصى المتصل ، تنقل خلالها بين انجلترا ، وفرنسا ، والدينمرك ، وألمانيا . وطاف - على حد قوله - « بعدد من المدافن ، وزحف الى داخل بعض المقابر المتربة ، وارتجف فى رطوبة الأراشيف المهيبة ، وفى جو المكتبات المتعفن ، المكتبات المهجورة التي بقيت صفوف رفوفها قرونا دون اقلاق » (١) وقد عاش هذا الباحث - خلال تلك الفترة الطويلة ، والجهد المضنى - يتفحص مئات الأسانيد المخطوطة وغير المخطوطة ، كى يثبت « بما لا يدع ذرة من شك ، أن كريستوفر مارلو هو مؤلف المسرحيات والأشعار التي تنسب الى الممثل ورجل الأعمال المسرحية ، المدعو وليم شكسبير . . . وانها لأكبر عملية دجل ونصب فى التاريخ . . . انها لمأساة . . . عملية احتيال ، أخذت تتهرب من تمحيص الباحثين وتدقيقهم ، ما يقرب من أربعة قرون » (١) .

وفى جو اللغط المتشكك فى أصل شكسبير ، أطلق شيخ العروبة أحمد زكى باشا (ت ١٩٣٤) - فى أحد مجالسه - نادرة تقول بأن اسم « شكسبير » عربى الأصل ، وأنه محرف عن كلمتين عربيتين ، هما « الشيخ زبير » . وضحك الحاضرون - وقتذاك - وكاد شيوع النكتة يتوقف عند هذا الحد من الادعاء المتندر حول الاسم .

غير أن الأستاذ الدكتور صفاء خلوصي ، برز فجأة - منذ بضع سنوات - (وقلب الهزار جدا) ، وصدق الشائعة الفكهة ، وراح - مدفوعاً بتحميمسات الدعوة الرائجة الى القومية العربية - يجرجر الشيخ زبير من ذيل ردائه المتخفي فيه ، وأخذ يجبره - رغم أنفه ، ولكن بلا تعذيب أو سحر - على الاعتراف - ولو كذبا - بأنه من أصل عربي ، بل ومن العرب العاربة لا المستعربة .

فقد هب باحثنا العراقي الشهير - في حماس عارم - يخلق الشواهد ، ويصطنع الافتراضات ، ويستنبط النتائج من تلفيقات الظنون ، كي يثبت أن شكسبير ، لم يكن « انكليزيا ، وإنما كان عربي الأرومة » (٢) .

وبهذه الفتنة - الصادرة عن حسن نية - قد تتحول (النكتة الأكاديمية) الى قضية تطرح على مجلس الأمن ، ومنظمة اليونسكو بصفة خاصة ، مما يمكن أن يشعل الحرب - والعياذ بالله - بين العرب والانجليز . (وما صدقنا) أن انتزعنا حقوقنا السياسية منهم ، بعد ألعيب المفاوضات المملوطة ، وأضاليل المعاهدات المغلوطة . فما بالك ، والأمر يتعلق بانتزاع حق ضمهم ، بقي يخصهم وحدهم - والعالم يشهد - طيلة مايزيد على ثلاثة قرون ونصف ؟؟

أما الأدلة التي قدمها الدكتور خلوصي في بحثه الوجيز ، فبعضها موهوم ، وبعضها مغلوط ، وبعضها مقحوم اقحاما ، وبعضها غير معقول ، وبعضها طريف ويفطس من الضحك ، كالادعاء بأن شارب شكسبير مع لحيته - كما يبدو ان في بعض صوره التقليدية - يتمشيان « مع القاعدة الاسلامية ، من حيث خلق الشوارب ، واطلاق اللحي » (ص ٦٦٥) . ولعل أسوأ ما في افتراضات الباحث ، هو التخليط بين الحقائق القليلة والمتواترة عن أصل وليم شكسبير وأعماله من جهة ، والتخمينات التي قيلت عنه وعنّها من جهة أخرى ، ثم تسخير ذلك كله لخدمة فكرة مسبقة سيطرت على ذهنه . وهذا الافتراض المسبق ، مع اجبار مادة البحث على برهنته ، أمر يجافي أصول البحث الأكاديمي ومنهجيته . كما يتعارض - للأسف - مع مركز الباحث المرموق في بعض الجامعات ، والمجلات ، والاذاعات الانجليزية والعربية التي يتعامل معها ، ببحوثه ، ومحاضراته ، وأحاديثه .

ويمكن استخلاص موجز لتصوير الدكتور خلوصي للقضية التي أثارها ، على النحو التالي :

انحدر وليم شكسبير « من سلالة عربية اسبانية ، اعتنقت المسيحية الكاثوليكية تحت طائلة العذاب والعقاب الشديد . وتذبذب شكسبير بين مذاهب المسيحية المختلفة فيما بعد ، يجعلنا نحتمل أنه لم يكن مسيحياً أصيلاً ، وإنما كان مرتداً عن دين آخر . فقد كان كاثوليكياً ، ثم أصبح انكليكانياً (من أتباع الكنيسة الأنكليزية) ثم غداً من المطهرين ، وانتهى أمره بأن أصبح حراً متحرراً من الأديان ، أو ما يعرف بالليبرال . » (ص ٦٦٢ - ٦٦٣) .

وانطلاقاً من هذا الافتراض الأول ، أخذ الباحث يؤكد (غربة) شكسبير عن إنجلترا ، ومكونات ثقافتها ، وحنين رؤيته الفكرية والخيالية ، إلى أصوله العربية القديمة المحفورة - كالأخاديد - في أعماق أعماقه منذ زمن بعيد . ولذا ، كان « فيه ، وفي أدبه ، عناصر كثيرة متباينة ، ولكن العنصر العربي هو الغالب عليها ، المتفوق بينهما » (ص ٦٦٢) . وتتجلى تلك العناصر العربية - على حد زعم الباحث - في جملة من الظواهر الثقافية الملموسة في الآثار الشكسبيرية التي وصلتنا . وفي مقدمة ذلك :

خطأ شكسبير الدائم في تهجئة اسمه في الانجليزية - ملامح وجهه كما تبدى في صورته « التي بقيت له بين أيدينا ، فلا تدل على أنه من أصل آري ، بل على العكس ، فإن جل ملامحه سامية عربية » - غزله في السمرات ، وليس في السكسونيات الشقراوات - غزله للنواصي في المذكر كما ورد في السوناتات التي أوثرت عنه - ولعه بالخيول العربية المطهمة ، وعمله سائساً لها - أخطاؤه في النحو والاملاء والعروض « متأتية عن نقص في ثقافته ، أو عن كونه من أصل أجنبي ، أو من كليهما معا » - اكثاره من التجنيس والاستعارة والتورية يؤكد أصالته العربية - ذكره للخوارق والسواحر والأشباح - ضعف إيمانه بالمسيحية « لاطلاعه على أديان أخرى سيطرت على ذهنه ، ولكنه لم يستطع الجهر بها » - « اللغة الانكليزية لغة نثر ، والعربية لغة شعر » .

تلك هي أبرز البراهين التي قدمها الباحث إلى بني قومه ، للتدليل على عروبة شكسبير . ولولا أن الدكتور خلوصي من بين الباحثين الجادين العرب في اللغتين العربية والانجليزية ، ما تجشمتنا عناء البحث والرد ، واعتبرنا الأمر كله مجرد اجتهاد فكه ، لا يضيف أي شيء بالمرّة ، إلى البحوث الأكاديمية المتعلقة بهذا الموضوع . أما الدافع الحقيقي لهذا الرد ، فهو وجود فرصة لتقديم بعض المعلومات البسيطة عن وليم شكسبير ، لأن نصيبه منها في الثقافة العربية - للأسف الشديد - جد هزيل ،

ونزير ، ولا يتناسب مع مكانته الشعرية الانسانية الشامخة ، ولا مع البحوث العالمية الفياضة عن أعماله . وسيكون الرد هنا موجرا ، وعلى أبرز الافتراضات التي تصورها صاحبها ثورية ، وقد تقلب موازين الأمور رأسا على عقب . وبعد دحض تلك الافتراضات الأساسية وتقنيدها ستنهار الأخرى الثانوية بذاتها ، لأنها من الخصائص العامة التي تتوافر في آداب أية أمة من الأمم ، ولا تقتصر على الأدب العربي وحده ، كظاهرة التجنيس والاستعارة في اللغة ، أو كمعالجة مسائل السحر والأشباح والأرواح معالجة قصصية .

● شكسبير ، أم الشيخ زبير ●

لا يعترض الدكتور خلوصي على أن المسرحيات المكتوبة في اللغة الانجليزية ، والمنسوبة حاليا الى وليم شكسبير ، انما هي - فعلا - من وضع شاعر كان يدعى وليم جون شكسبير . وبهذا ، سلم - دون بعض المعارضين ، أو المتشككين في القضية - بأنه هو نفسه - لا غيره - مؤلف هذا العدد المعروف من المسرحيات والسوناتات . فمن هو هذا الشكسبير (عاثلينا) ، في ضوء الوثائق التاريخية ، القليلة جدا ، والمتاحة حتى الآن ؟؟

ان أقدم معلومة موثقة - ولا سبيل الى الشك فيها ، رغم تفاهتها - تقول بأنه في ابريل (نيسان) عام ١٥٥٢ م ، كان يسكن رجل يدعى جون ريتشارد شكسبير في شارع هنلي Henley بقرية استراتفورد أون أفون في مقاطعة واروكشير Warwickshire . ولقد دفع هذا الرجل لمجلس البلدية - غرامة قدرها اثنا عشر بنسا ، لأنه لم يزح كومة من القاذورات كانت ملقاة أمام بيته . ثم ، وصف نفس الرجل - فيما بعد - بأنه كان يعمل في صناعة القفازات وبيعها ، كما كان يعمل في الجزارة ، أو في مختلف المنتجات الزراعية بصفة عامة .

أما الوثيقة التالية فتقول بأن جون هذا ، انتخب رئيسا لمجلس بلدية القرية عام ١٥٦٨ . ويبدو أن وضعه المالى كان قد تحسن بعد زواجه من الأنسة ماري آردن Mary Arden عام ١٥٥٧ ، التي أورها أبوها - المزارع الثرى روبرت آردن - ما يزيد قليلا على ستة جنيهات ونصف ، بالاضافة الى بيت وخمسين فدانا .

ولقد ولدت لهذين الزوجين بنت أسمياها جوان ، عمدت فى كنيسة استراتفورد فى اليوم الخامس عشر من شهر سبتمبر (أيلول) عام ١٥٥٨ . ثم ، رزقا بطفلة أخرى دعيت مارجريت ، عمدت فى اليوم الثانى من ديسمبر (كانون أول) عام ١٥٦٢ . ولكن توفيت هاتان البنتان ، وهما طفلتان . ثم ولد .- لنفس الأبوين - طفل ثالث ، وكان ذكره هذه المرة أطلقا عليه اسم وليم . وفى اليوم الثانى والعشرين من شهر أبريل (نيسان) عام ١٥٦٤ عمد الطفل ، وسجل اسمه ولقبه باللاتينية هكذا : Gulielmus Filius Johannis Shakspere - أى (وليم بن جون شكسبير) . وكان ذلك فى سجلات كنيسة « الثالث المقدس » ، والتي لاتزال (أى السجلات) باقية حتى الآن ، ويمكن أن يطلع عليها زائروها . ولما كانت العادة جارية ، على أن يعمد الطفل بعد ولادته بيومين أو ثلاثة ، فإن وليم يكون قد ولد فى اليوم الثانى والعشرين أو الثالث والعشرين من أبريل نفس العام .

وهذا يعنى - استنادا الى تلك المعلومة الموثقة تاريخيا - أن المدعو وليم شكسبير ، ولد فى إحدى قرى انجلترا ، ولم يجثها صبيا مع والده الجزار الاسباني العربى الأصل ، والمتكثلك حديثا ، والذي اضطر الى التأقلم مع الظروف البيئية والاجتماعية الجديدة المهاجر اليها ، فتحول بجنسيته ولغته الى الانجليزية ، وبمذهبه الى البروتستانية ، ولذا ، أصيب الصبى وليم باضطراب فى لغته وعقيدته الدينية ، ظل ملازما له طوال عمره .

ومن الثابت - تاريخيا - أن والد شاعرنا وليم اسمه جون ، وجده اسمه ريتشارد ، ولقب عائلته شكسبير . فلو تنازلنا - مؤقتا - عن هذه الحقيقة التاريخية الانجليزية ، وافترضنا أن وليم بن جون بن ريتشارد ثلاثة أسماء انجليزية ، لها نظائر فى الاسبانية ، هى : جليمو ، وجوان ، وريكاردو وأن تلك النظائر تحولت ، أو ترجمت الى الانجليزية بعد هجرة الأسرة الى استراتفورد بانجلترا ، فمن أين جاء لشاعرنا اللقب العائلى شكسبير ؟؟ هل هو بدوره اسباني الأصل ؟؟ أم هو عربى محرف ؟؟ أم هو انجليزى وتبنته العائلة اضطرابا ؟؟ أم هل حدثت هجرة الأسرة قبل ولادة الجد الأعلى شكسبير ، وبقيت الأسرة تتوارث فى أذهانها ووجداناتها ، صورا وأخيلة عربية ، وضعفا فى لغتها الانجليزية طوال أربعة أو خمسة أجيال متتالية ؟؟

ان الوثائق المحققة ، تؤكد أن اسم « شكسبير » انجليزى قح ، ولم يكن لقبا مقصورا على أسرة شاعرنا وليم وحدها ، وانما كان لقبا

قديمًا ومعروفًا في بعض أنحاء البلاد . وكلمة « شكسبير » لها في الأصل مدلول عسكري . فهي - كما ورد في القواميس الاليمولوجية - مشتقة من كلمتي « شيك - Shake » ، بمعنى « يهز » ، و « سبير - Spear » ، بمعنى « رمح » . ويدل هذا على « حامل الرمح » ، أو « الضارب به » ، أو - بصفة عامة - على « الرماح » ، أي - الماهر في استخدام الرماح عند الاقتتال . وقد تطورت هذه الكلمة المركبة في اللغة الانجليزية الحديثة Shakespeare ، عن اللغة الانجليزية الوسطى ، ومن قبل عن اللغة الانجليزية القديمة أو الأنجلو سكسونية ، بل وعما قبل ذلك . ولهذا ، اتخذ رسمها الهجائي صورًا متعددة ، حتى لقد استطاع البحاث الانجليزى تشامبرز ، أن يستخرج من الوثائق التي أتاحت له ، ثلاثة وثمانين رسمًا هجائيًا مختلفًا . من أغربها مثلًا : Schacosper — Shaksbye — Shakespert — Saxpere — Shexper — Sadspere . الخ (٣) . بل إن ريتشارد - جد شاعرنا - رسم لقبه في وثيقة هكذا Shakstaff سنة ١٥٣٣ ، ثم رسم في وثيقة أخرى هكذا Shakeshafte سنة ١٥٤١ . أما جون - والد الشاعر - فقد رسم لقبه هجائيًا في أكثر من عشرين صورة مختلفة ، أبسطها جاء هكذا : Shaks ، Shax

وعلى هذا ، فإن قول باحثنا العربى بوجود أوراق بخط يد شكسبير نفسه تحمل « تواقع بأربعة أشكال من حيث الهجاء » ، وأن « تواقع والده المختلفة » ، والتي ظهرت في ست وثلاثين ورقة من سجلات استراتفورد ، قد ظهرت في ست وثلاثين صورة ، لا يمكن أن يوحى بوجود رجل اسباني اسمه جون شكسبير ، كان قد هاجر الى انجلترا حديثًا مع ابنه وليم ، ولأنهما . غريبان على لغتها ، فقد راحت تضطرب تواقيعهما هذا الاضطراب الشديد . والرد على هذا الزعم الغريب . هو ، لو كان هناك استقرار عام في رسم الكلمات الانجليزية نفسها ، لفضل المهاجران الغريبان رسم لقبهما في الاسبانية في صورة موحدة الحروف الهجائية ، وخاصة أن رسم الأبجديتين - الانجليزية والاسبانية - يعود الى اللغة اللاتينية . أم ياترى قد تحول جون شكسبير من لسانه القومى - وهو العربية - الى اللسان الانجليزى مباشرة ؟؟ فلم يتقن ، لاهو - ولا ابنه الشاعر العبقري - أيا من اللغتين الأجنبية ؟؟ وهنا ، لايشك الدكتور خلوصى - لحظة واحدة - في أن هناك مئات الكلمات الانجليزية العديدة - كلمة « شكسبير » - قد قلب هجاؤها في صور مختلفة ، خلال تطور تسجيل أصوات اللغة الانجليزية .

بالإضافة الى هذا ، فان اسم شكسبير - كلقب عائلي - كان معروفا
فى انجلترا منذ العصور الوسطى ، وخلال أزمنة متفاوتة ، وأماكن
متعددة . ولعل أقدم وثيقة ورد فيها هذا اللقب ، هى ما جاء فيها أن
شخصاً كان يدعى وليم شكسبير ، أدين فى جريمة سطو وسرقة ، ونفذ
فيه حكم الإعدام عام ١٢٤٨ م . وكان هذا الشخص من قرية صغيرة
اسمها كلابتون Clapton ، وكانت تبعد حوالى سبعة أميال جنوبى
بلدة شاعرنا (٤) .

أما الوثيقة التالية فى القدم - والتي ذكر فيها لقب شكسبير -
فترجع الى عام ١٢٧٩ ، حيث كان يعيش رجل اسمه جون شكسبير فى
مقاطعة كنت Kent . كما كانت نقابة « القديسة آن » ، تعد أبرز تجمع
للتجار والصناع فى العصور الوسطى ، وكان ضمن أعضائها فى القرن
الخامس عشر ، أشخاص كثيرون يلقبون باسم شكسبير . أما فى القرنين
السادس عشر ، والسابع عشر ، فقد تردد لقب شكسبير فى مقاطعة
يوركشير - بوسط انجلترا - أكثر مما تردد فى أى مكان آخر . وهناك
سجلات لما لا يقل عن أربع وعشرين مدينة أو قرية ، فى تلك المقاطعة ،
تتضمن اشارات ، وملاحظات ، عن عائلات شكسبيرية فى القرن السادس
عشر . كما أنه حفظت سجلات لما يزيد على أربع وثلاثين مدينة وقرية ،
تشير الى عائلات شكسبيرية ، كانت تعيش فى نفس المقاطعة فى القرن
السابع عشر (٥) .

وهكذا ، لم يكن لقب « شكسبير » مقصوراً على شاعرنا المسرحى ،
ولم ينتقل مع صاحبه - من أسبانيا الى انجلترا - الا فى القرن السادس
عشر حيث ولد ومات ، وإنما كان معروفاً فى مساحة زمانية و مكانية
عريضة ، كإى لقب انجليزى عادى .

ولما كان اسم « وليم » يعد اسماً مسيحياً عاماً ألماني الأصل ،
فلا عجب أن اقترن بلقب شكسبير الشائع بدوره ، حتى لقد تعدد اسم
« وليم شكسبير » فى عصر شاعرنا ، مما يمكن أن يسبب للباحثين
الشكسبيريين المحدثين ارتباكاً وحيرة ، عند اسناد بعض الأحداث المسجلة .
التي وقعت لسمييه .

● بين الآرية والسامية ●

ويضيف الدكتور خلوصى - الى ما صرح به سابقاً عن ملامح شكسبير
المظهرية - أنه لو تأملنا فى صورته : « التى ظهرت فى المجموعة الأولى
من مسرحياته - First Folio - عام ١٦٢٣ ، لوجدنا فيها الأنف

السامي الطويل ، والجبين العربي الواسع ، والشفتين الممتلئتين شهوة وعرامة ، واللتين لا يمكن أن تكونا الا من أصل شرقي ، ولا سيما الشفة العليا العريضة البارزة قليلا ، والتي هي رمز الطموح عند علماء الفراسة ، والذقن أبعد ما يكون عن ذقن الانكليز . ان ذقون الانكليز طويلة ، وتكون أحيانا مدببة ، وقلما تكون مستديرة الا اذا كانت من أصل أجنبي ، (ص ٦٦٣) .

ان هذا التوهم الغريب مغلوط تماما من الناحيتين العلمية والتاريخية . فالبحوث البيولوجية تدحض الزعم بوجود خط فزيقي فاصل بين السلالات البشرية ، أو وجود علاقة حتمية بين السمات الفزيقية التي تحددها العوامل الوراثية . والقدرات العقلية ، أو الخصائص الثقافية لأفراد سلالة معينة . كما أن الادعاء بأن ملامح شكسبير - مثلما تبسوا في صورة المتوارثة والشهيرة - تدل على أنه عربي قح أبا عن جده كلام فارغ من أوله الى آخره . فالثابت تاريخيا - أنه لم ترسم لشكسبير أية صورة ، ولم ينحت له أى تمثال خلال حياته . أما صور شكسبير المتداولة بيننا الآن ، فترجع الى مصدرين أساسيين أنجزا بعد موته ببضع سنوات . أولهما ، تمثاله النصفى المقام على ضريحه ، وآخرهما ، صورته المطبوعة فى الفوليو الأول من مسرحياته ، الذى أشار اليه الدكتور خلوصى كمرجع رئيسى له فى ذلك .

ويرجع تاريخ هذا التمثال المقام على ضريحه فى كنيسة استراتفورد الى عام ١٦٢٣ . وقد ورد فى « يوميات السير وليم دجديل W. Dugdale - الذى زار استراتفورد فى يولية عام ١٦٣٤ - أن نجاتا هولنديا (من الدرجة الثالثة) اسمه جيرارد جانسين G. Janssen الأصغر ، هو الذى صنع هذا التمثال ، وكان يعمل مع شقيقه نيقولاس فى اقامة المقابر . ولما كان التمثال فى الأصل ملونا ، فقله ظن أن لون العينين كان بنديقا خفيفا ، وكان لون الشعر أصحمر - أى أسود مشبعا بحمرة . ولا شك ، أن هذا التمثال الشكسبيرى السوء الصنعة ، والذى أقيم بعد موت صاحبه بحوالى سبع سنوات ، لا يعتد به فى استخلاص ملامح له يعول عليها .

أما صورة شكسبير فى الفوليو الأول ، فقله حفر روسمها النحاسى (الاكليشييه) ، شاب فلمنكى اسمه مارتن دروشوت M. Droeshout (١٦٠١ ؟ - ١٦٥٠) ، نزل الى لندن عام ١٥٩٠ واستقر بها . ولما كان فى الخامسة عشر من عمره حينما توفى شاعرنا عام ١٦١٦ ، فمن البدهى أنه كان فنانا مبتدئا ، يصعب عليه الاتصال بالشاعر الشهير وتصويره

شخصيا ، بل عندما حفر صورة شكسبير فى أواخر عام ١٦٢٣ لوضعها فى القوليو الأول ، كان لا يزال فتى حدثا ، قليل الخبرة ، رخيص الأجر . لذا ، يعتقد بعض الباحثين أن دروشوت نقل صورة شكسبير أما عن ذاكرته ، وأما عن تخطيطه تقريبية قام بها شخص مجهول ، أبان فيها ملامح وجه شكسبير عندما كان حديث السن ، وترك للفنان الفلمنكى المبتدىء إضافة الزى والظل والنور ، وقد جاء ذلك على نحو غير صحيح من الناحية الفنية .

وهكذا يمكن التشكيك بسهولة فى مصداقية التمثال والصورة ، من حيث دقة تصوير ملامح وجه شكسبير الحقيقية .

ولقد ظهر لشكسبير - بعد ذلك - عدد من الصور (البورتريهات) المختلفة ، يدعى صاحب كل منها أنه (الأقرب) مشابهة بالأصل الذى لم يعاصره . ولذا كان من المؤكد أنه لا واحدة منها أصيلا ، أو مقطوعا بصحته ، أو حتى يقاربه . ومن أصحاب هذه الصور : الى بالاس Ely Palace ، وفيلتون Felton ، وتشاندوز Chandos . . . الخ . ومن ثم ، كان الحديث عن بورتريهات شكسبير ومحاكياته التخيلية العديدة ، والخلافات الملمحة التى بينها ، أمرا يستحيل توضيحه ، ويدخل فى فرضيات كثيرة متضاربة ، لا تزيد الباحث الا تأكيدا لشكوكه ، بل ورفضه .

وبناء على ذلك ، اذا كانت ملامح وجه شكسبير - كما وصلتنا متباينة ، وغير موثقة بما يضاهيها بالأصل - فكيف ندعى أن صورته - التى جاءت فى القوليو الأول ، والتى حفرها صبي غر - هى الشكل المؤكد الحاسم ، ثم نروح - تأسيسا على ذلك - نصنفه تصنيفا عرقيا ؟؟ ثم - وهذا أمر مخرج للغاية - هل رأى باحثنا العربى صورة شكسبير التى أشار اليها ، حتى يصفها بقوله : « ولقد أطلق لحيته ، وقص شاربه على الطريقة الاسلاميه » ؟؟ . ان الصورة كما هى بين أيدينا ، وكما وصفها الباحثون الشكسبيريون تخالف ذلك تماما . ففيها :

« الوجه طويل ، والجبهة عالية ، والأذن اليمنى التى تظهر للرائى لا شكل لها ، وسطح الرأس أصلع ، بينما يتكاثف - فى تهدل - شعر الجانبين على الأذنين . ويوجد شارب بسيط ، وبضع شعيرات رفيعة تحت الشفة السفلى . أما من حيث الزى ، فان الياقة عريضة ، وجافة وتبرز أفقيا ، وتخفى الرقبة ، بينما يبدو المعطف مزررا بأحكام ، ومطرزا باتقان ، وخاصة عند الكتفين . أما الرداء - الذى تبدو فيه عيوب من حيث

المنظور - فيدل على أنه كان نمطا شائعا في بورتريهات أفراد الطبقة العالية المعاصرة أما نسب الرأس والوجه ، فانها كبيرة ، ولا تتلاءم مع حجم الجسم » (٦) . ويمكننا أن نضيف الى هذا التوصيف الدقيق ، أن الذقن حليق ، وليس ذا شعر مرسل ، على نحو أرابيسكى (؟؟) كما يزعم الدكتور خلوصى . فمن أين جاء بهذه الصورة الشكسبيرية ، ثم فرضها قسرا على الفوليو الأول الذى يحتفظ - عبر القرون - بصورته الخاصة المغايرة ؟؟ وأليس شنب شكسبير المقصوص على الطريقة الاسلامية يشبه شنبات الذين حفظت لنا صورهم ، من أمثال : مارلو ، ومولير ، وكورنى . . الخ ؟؟ أم أنهم من أصل عربى ، لأنهم من ذوى الأشناب الرفيعة ، وكان العرب احتكروا - دون شعوب الأرض طرا - ترفيع الأشناب ؟؟

● المسلم المرتد ●

كما خيل الى الباحث العربى : « أن شكسبير كان ضعيف الايمان بالمسيحية . . . لأنها لا تتمثل فى أدبه بصورة خلاصة أسرة ، كما تتمثل فى أدب غيره من الشعراء والأدباء العالمين . ولعله كان ضعيف العقيدة بها ، لاطلاعه على أديان أخرى سيطرت على ذهنه ، ولكنه لم يستطيع الجهر بمقوماتها وفلسفتها » (ص ٦٦٦) .

وهذا ادعاء هش ، بلا أدنى جذور توثيقية ، وانما يعتمد على تخمين سطحي ، بعيد تماما عن الظروف الدينية - وغير الدينية - التى ألمت بعصر شكسبير . فقد امتد عمر شكسبير فى حقبة تاريخية ، تميزت باحتدامات التغيير الجذرية فى كل أوجه الحياة الانجليزية سواء كانت عقائدية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، أو تجارية ، أو اقتصادية ، أو أدبية . وكان لكل وجه من تلك الأوجه امتدادات ارهاصية سابقة ، قبل أن يولد شكسبير ، أسهمت مع الظروف العامة فى دفع حركة الإصلاح . فلو تناولنا التيار الدينى - الذى يهمنى هنا - لما كفاه بحث طويل يناقش طبيعته وملابساته . فما بالك بقصور الأسطور القليلة التى يفرضها الرد هنا ؟؟

فى سنة ١٥٣٣ ، انفصلت الكنيسة الانجليزية عن السلطة البابوية ، أثناء حكم الملك هنرى الثامن ، الذى أمر بحل الأديرة ، وجعل الكتاب المقدس المترجم الى اللغة الانجليزية المرجع الدينى . ولما كانت تعاليم وليم تنديل W. Tyndale اللوثرية لا تزال هى السائدة ، فان الكنيسة الانجليزية بقيت - رغم هذا الانفصال - كاثوليكية الى حد

بعيد . ثم تولى ادوارد السادس العرش ، وصيغ في عهده « الكتاب العام للصلاة » في اللغة الانجليزية عام ١٥٤٩ . وبعد ثلاث سنوات ، أجريت عليه بعض التعديلات التي وضعت عند منعطف البروتستانتية ، ثم تكررت محاولات التنقيح على نحو واسع بعد ذلك .

ولما تولت الملكة ماري العرش عام ١٥٥٣ ، جعلت الكاثوليكية الديانة الرسمية للدولة ، وعد - بهذا - كل بروتستانتي مارقا وخارجا عليها . ثم وليت الملكة اليزابيث الأولى الحكم في نوفمبر عام ١٥٥٨ ، أى قبل أن يولد وليم شكسبير بحوالى ست سنوات ، وكانت انجلترا - على نحو غالب - كاثوليكية ، مثلما كانت طيلة تسعة قرون . ولكن ، عندما ماتت الملكة كانت انجلترا قد أصبحت بروتستانتية ، نتيجة احتدام التيارات الفكرية الدينية والسياسية واصطراعاتها . وحينما قضى شكسبير - أى بعد موت الملكة اليزابيث بحوالى ثلاثة عشر عاما - كانت انجلترا فى طريقها لأن تصبح تطهيرية Puritan

وهكذا ، أخذت الحركة الاصلاحية البروتستانتية تعمل على نحو ثورى فى تغيير الأفكار والعادات والمعتقدات ، وسلمت سلطات الكنيسة مقاليدها للكتاب المقدس الذى ترجمه معاصرو شكسبير الى اللغة الانجليزية . لذا ، كانت طبيعة العصر الشكسبيرى تموج بشتى الصراعات الطائفية التى يمكن أن تبلبل النزعة الانتمائية الدينية عند الكثيرين . ومع أنه كان كاثوليكي المذهب - كما أوثر عنه - إلا أنه لم يذكر فى مسرحياته قط عبارة « الثالث المقدس » ، ولم يعالج فيها أية أحداث أو شخصيات لاهوتية . ولكن بالرغم من هذا ، فإنه كان مسيحيا أصيلا ، بما ضمن مسرحياته العديد من الاشارات والتشكلات المستمدة من كل أجزاء الكتاب المقدس ، وتدل على معرفة عامة سابقة بقصص وروح العهدين القديم والجديد . وتتجلى هذه المعرفة المترسبة فى أعماقه منذ الصغر ، فى اقتباسه أو تضمينه أو تحويره بعض العبارات الدينية . فقد كانت اللغة الانجليزية الجارية فى العصر الاليزابيثى مشبعة بعبارات لاهوتية ، كما كانت - تلك العبارات - مبعثرة على نحو أعمق فى ثنايا التاريخ الذى وضعه المؤرخ هولنشيده ، وفى أعمال غير دينية أخرى ، اقتطع منها شاعرا حبيكات بعض مسرحياته . ومن هنا ظهرت بعض الدراسات الاحصائية التى اهتمت بمدى تأثير شكسبير بالثقافة الكنسية منذ صغره ، وبكيفية تمثله لها وهو شاب ، أو وهو رجل ناضج ينظم أعظم مسرحياته . ولقد استطاع الاسقف تشارلز وردزويرث ، أن يقدم قائمة طويلة بالمقطوعات التى تأثر فيها شكسبير بالكتاب المقدس ، وكذلك حاول توماس كارتير (٧) .

ولا شك أن المصدر الأساسى لمعرفته الدينية ، كان مدرسة القرية الابتدائية التى التحق بها وهو فى السابعة من عمره ، حيث استقى منها معارفه الكهنوتية الأولية ، وكذلك كنيسة القرية التى كان يتردد عليها أيام الآحاد ، ويتفاعل بتعاليمها ، وهو ينشئه المزامير ، ويرتل الصلوات والأدعية . ولهذا ، نجد الكتاب المقدس ، وكتاب الصلوات ، من بين أهم مصادر تعبيراته الدينية التى وردت فى مسرحياته .

ان فى مؤلفات شكسبير ، اشارات محددة الى اثنين وأربعين كتابا من « الكتاب المقدس » ، بما فى ذلك الأبوكريفا Apocrypha الذى يقع فى أربعة عشر سفرا ، تلحق بالعهد القديم ، ويتشكك البروتستانت فى صحة أصالتها . كما أن قصة قابيل أسرت خيال شاعرنا ، فأشار الى تلك الجريمة البشرية الأولى ما لا يقل عن خمس وعشرين مرة . أما قصة القاضى جيفثاه Jephthah ، فقد كانت مصدرا لما لا يقل عن سبع فقرات وردت فى كتاباته ، وكذلك كانت قصة شمشون لتسع ، وداود لست ، وغلياط لثلاث ، وسليمان لتسع ، ويعقوب لما يقرب من عشرين ، ويهوذا لحوالى احدى وعشرين ، وبطرس لسبع ، وبيلاطس لسبع ، والابن الضال لتسع ، ولعازر والرجل الثرى لسبع ، وعاهرة بابل لسبع . كما لوحظ أن عدد المواضع الانشائية الشكسبيرية التى تأثرت بالكتاب المقدس ، يكاد يبلغ خمسة أضعاف ما عند جورج بيبل ، أو عند كريستوفر مارلو ، بل وأبعد من ذلك بكثير ، مما عند أى كاتب مسرحى معاصر (٨) .

ومما يمكن أن يساق عرضا فى هذا المجال - ويؤكد جهله المطبق بكل الأمور البسيطة التى تتعلق بالاسلام - ما جاء فى الجزء الأول من مسرحيته « هنرى السادس » ، اذ نجد شارل ولى عهد ملك فرنسا يخاطب جان لابوسيل (المعروفة بجان دارك) بقوله :

« ان يكن محمد قد ألهته حمامة ،

فقد ألهمك النسر ، (الفصل الأول - المشهد الثانى)

وهذه الموازنة الملفقة ، تشير الى فرية أشيعت بين بعض الأوربيين ، كانت تزعم بأن محمدا (عليه الصلاة والسلام) ، كان يوهم أتباعه ، بأنه يتلقى الوحي من ملاك يأتية فى صورة حمامة ، تحط على كتفه ، وندس منقارها فى أذنه ، لأنه عودها على أن تلتقط الحب منها . وقد

سمع شكسبير - وغيره - بهذه الأكذوبة التي يبدو أنها تواترت عن رواة الحروب الصليبية . ومن ثم ، انتفع بإيحاءاتها في هذا المقام ، وجعل جان دارك تتلقى وحيها من نسر . . . وهو شيء أعظم قدرا من حمامة !! فهل كان شكسبير - بهذا - من أصل عربى مسلم ؟؟

الحقيقة أن شكسبير - كالأغلبية العظمى من بنى قومه المثقفين المعاصرين ، أو من بنى جيرته فى القارة الأوروبية - لم يكن يعرف شيئا مذكورا عن الشرق العربى ، ومسلميه ، ودينه ، وثقافته ، وشؤونه الجغرافية والتاريخية . وكانت معلوماته عن الشرق - كمعلومات غيره - متوارثة عما تناقله الصليبيون الحاققون ، أو أشاعه السائحون ، والأفاقون ، والمغامرون ، من قصص الغرائب والعجائب . لذا ، استلهم شكسبير - فى صوره ومجازاته - أجواء هذه المادة المشاعة ، شبه الأسطورية ، والحافلة بالطيوب ، والبخور ، والأسرار ، والألغاز . ولم يكن متصلا - لا من قريب ولا من بعيد - بأى مصدر يتعلق مباشرة بالثقافة العربية الإسلامية ، حتى يمتاح منها ، ويتأثرها فى تركيباته الخيالية . ويجب ألا نشك فى ذلك مطلقا ، لمجرد أنه استخدم الصحراء ، والخييل ، والعيون السود ، وما شابه ذلك من ألفاظ ومعطيات كانت متاحة لأخيلة متعلمى عصره وجهاله على نحو سواء .

● شكسبير يجهل الانجليزية ●

ويزعم الباحث العربى أن « ضعف شكسبير فى قواعد اللغة الانجليزية الصحيحة ، بل وحتى فى الاملاء الانكليزى يرجع لدينا انحداره من أصل غير انكليزى » (ص ٦٦٣) .

وهذا الترجيح العبثى تدحضه حقيقة تاريخية مؤكدة ، تقول بأنه لم يبق شيء مما كتبه شكسبير بخط يده ، غير ستة توقيعات موجودة حاليا على شذرات بقيت من وثائق رسمية هالكة . أما بمصادر تلك التوقيعات ، فهي :

١ - قضية مرفوعة فى مايو عام ١٦١٢ ، من استيفن بيلوت Stephen Bellott ، ضد والد زوجته المدعوة مارى ماونتجوى Mary Mountjoy ، تتعلق بنزاع حول بعض المسائل المالية . وكان شكسبير شاهدا فى تلك القضية ، لأنه على ما يبدو كان يسكن عند المشكو فى حقه بين سنتى ١٦٠٢ و ١٦٠٤ . وجاء امضاؤه هكذا : Willm (Wilm ?) Shaksp

٢ - عقد شراء منزل مجاور لـ « مسرح الرهبان السود » محرر
في مارس عام ١٩٦٣ . وامضاؤه على هذا النحو William Shakspe

٣ - وثيقة رهن نفس المنزل ، وكان توقيعه عليها :
Wm Shakspe
٤ - ثلاث توقيعات على الصفحات الثلاث الأخيرة من وصيته المحررة
في مارس عام ١٦١٦ ، وتتابع هكذا :

- a). William Shakspere
- b) Willm Shakspere
- c) By me William Shakspeare

تلك هي آثار شكسبير التي وصلتنا بخط يده ، والمسؤول
عنها (٩) . وهذه التوقيعات تتبع في كتابتها الأسلوب الانجليزي المزوي
في الخط اليدوي ، والمنحدر من أواخر العصور الوسطى ، وهو شبيه -
الى حد ما - بما يستخدم الآن في كتابة اللغة الألمانية . وقد استبدل
بهذا الأسلوب في القرن السابع عشر طريقة الكتابة اليدوية الإيطالية
المتسقة الجميلة .

فاذا لم يكن بين أيدينا - حتى الآن - من خط شكسبير غير ستة
توقيعات ، ولم يبق أى شيء آخر - بخط يده - من مسرحياته ، أو
أشعاره ، فأين أطلع سيادة البعثة العربى على كتابة شكسبير اليدوية ،
المليئة بالأغاليط النحوية والاملائية التي تدل على جهله بقواعد اللغة
الانجليزية ، وتشير الى أنه أجبنى عليها ، وسيدها الذي لا يضارع في
الوقت نفسه ؟؟ لا بد وأن يكون المصدر هو ما وصلنا من مسرحياته
المطبوعة (٩ !!) .

الحقيقة أن الصعوبات الأساسية التي تعترض طريق الباحث عن
حقيقة الصورة التي ترك شكسبير مسرحياته عليها ، تعزى الى عاملين :
أولهما ، ضياع كل نصوصه المسرحية التي كتبها بخط يده . وآخرهما ،
نظرته مثل معظم معاصريه - الى الأدب المسرحى كمادة لغوية معدة طبقا
لأصول خاصة ، للأداء فوق خشبة المسرح ، وليست معدة
- أصلا - للقراءة ، كالشعر والروايات ، ونحوها . لقد كانت
النظرة الى هذا الأدب المسرحى - عصر ذاك - أشبه بنظرتنا المعاصرة الى
سيناريوات السينما ، أو الاذاعة ، أو التليفزيون . ولعل الدليل المادى
على ذلك الموقف ، هو شكسبير نفسه ، الذي اهتم اهتماما شغصيا بطبع
أشعاره « فينوس وأدونيس » ، و « لوكريس » كى يقرأها الناس ،
بينما لم يلتفت كثيرا الى مسرحياته ، وهى تأخذ طريقها - على أيدي
الآخرين - الى المطابع ، دون تدخل منه ، أو حتى موافقته (١٠) .

لقد كانت العادة الجارية - فى ذلك العصر - أن يبيع المؤلف المسرحى المحترف ، نصه المخطوط الى احدى الفرق التمثيلية العاملة ، لقاء ثمن يقل عن عشرة جنيهات . وكانت الفرق تحافظ على النص - ما أمكنها - خوفا من أن يتسرب الى المطبعة ، والا ألفتها الجماهير ، ووقع فى أيدي الفرق الأخرى المنافسة . وبالطبع ، لم تكن للمسؤول ، ولا للفرقة التى يبيعها عمله أية حقوق أدائية ، كتلك التى نعرفها اليوم .

أما تسرب النص المسرحى الى المطابع والناشرين ، فكان يمر من خلال احدى القناتين ، أوهما معا : الفرقة نفسها ، أو احد المتعاملين معها . فعندما يفقد النص أهميته بالنسبة للفرقة صاحبة الحق فى التصرف فيه ، تتولى هى بيعه لأحد الناشرين ، دون الرجوع الى مؤلفه . واما يقوم بهذه المهمة ممثل - أو شخص ما - استظهر النص ، ودونه مختصرا ، أو مشوها ، أو محرفا ، أو معدلا ، ثم أسرع - قبل غيره - ببيعه الى ناشر . وكان الناشر - سواء تسلم النص من مدير الفرقة ، أو من أحد الناقلين عنها - يقوم بطبعه فى حجم الكوارتو ، وبيع النسخة للقارئ بست بنسات . ومن المعروف ، أن ست عشرة مسرحية من المسرحيات التى تعزى الى شكسبير ، قد طبعت كل منها على حدة فى حجم الكوارتو خلال حياته . ولقد تأكد الباحثون من أن خمسا من تلك المسرحيات بالذات ، قد وصلت الى المطبعة عن طريق مزيفين مجهولين . وهى :

روميو وجولييت - هنرى الخامس - الزوجات المرحات - هاملت - بيريكليس (١١) .

ولقد قدمت الدراسات الشكسبيرية الحديثة عن أصول تلك المسرحيات تفسيرات اجتهدانية ، لها اعتبارها . من ذلك - مثلا - الترجيح بأنها تسجيلات منقولة من الذاكرة ، قام بها أشخاص ، كانت لكل منهم اتصالات بالفرقة المسرحية على أى نحو من الأنحاء ، أو بأنها تجميع لأدوار الممثلين الذين قاموا بأداء كل منها ، أو لأجزاء أخرى من نصوص كانت فى حوزة دور العرض المسرحى ، أو بأنها تدوينات تمت عن طريق الاختزال ، أو عن أى طريق مختلف ، مارسه شخص ما ، كان همه هو تسوين المسرحية كما تدون المذكرات . ولا شك أن أسلوب التدوين يتباين من مسرحية لأخرى من تلك المسرحيات ، الا أنها جميعها تخضع لتوصيف الممثل والكاتب المسرحى توماس هيوود (١٥٧٣ - ١٦٤١) بأنها « قد وصلت مصادفة الى أيدي الناشرين » ، وأنها « فاسدة ومحرفة » ، وأنها « دونت عن طريق السماع » (١٢) .

ولنتمثل على ذلك - فى ايجاز شديد - بما صادف مسرحية
« هاملت » من تغييرات أضرت بأصلها أضرارا بالغة .

من المتواتر أن المسرحية كتبت عام ١٦٠٠/١ ، ومثلت للمرة الأولى
عام ١٦٠٢ . وقد وقع نصها المنسوخ - فى يولية عام ١٦٠٢ - فى يد
جيمس روبرتس أحد أصحاب المطابع فى لندن ، وكان يطلب الترخيص
له بطبع « كتاب يسمى انتقام هاملت أمير الدينمرك ، كما مثلته حديثا
فرقة خدام اللورد تشامبرلين » . ولكن فى السنة التالية - ١٦٠٣ -
قام نيقولاس لنج ، وجون ترنديل بطبع المسرحية فى حجم الكوارتو
للمرة الأولى ، تحت عنوان مغاير ، هو : « التاريخ التراجيدى لهاملت
أمير الدينمرك » بقلم وليم شكسبير . كما مثلته عدة مرات ، فرقة
خدام سموه فى مدينة لندن ، وكما مثل فى جامعتى كمبردج وأوكسفورد
وأماكن أخرى « (١٣) وهذا الكوارتو الأول لتلك المسرحية ، أكد
الباحثون - بما لا يدع مجالا للشك - أن شخصا مزيفا مجهولا ، دفع
بنسخة المسرحية الى النشر ، وهى فى حالة ناقصة ، وسقيمة ، وبدائية .
ومن المظنون أنه دونها - على نحو اختزالى - تدويننا مباشرا من شفاه
الممثلين الذين كانوا يقومون بأدائها . ولهذا ، جاء عدد أسطر المسرحية
فى هذا الكوارتو الأول حوالى ٢٠٦٨ سطرا بينما الكوارتو الثانى -
لنفس المسرحية ، والذي طبع عام ١٦٠٤ - قدم نصا دراميا مقبول
التكامل ، يتألف من ٣٩٢٩ سطرا . وعلاوة على هذا الفرق الكمى بين
الطبعتين الذى يبلغ حوالى ٨٦١ سطرا ، فإن العديد من الشخصيات
فى الكوارتو الأول وردت بأسماء مخالفة ، وغير مألوفة لما فى الكوارتو
الثانى . اذ نجد شخصية بولونيوس تسمى مونتانو ، وأوزرك يدعى
السيد المهذب النفاج ، وفرانشيسكو يدعى الحارس ، مما يثير الشك فى
قدرة أذن الشخص - الذى كان يقوم بتسجيل النص - على التقاط
أصوات الأسماء على نحو صحيح . كما أن بعض المحادثات الفردية (مثل :
أن تكون أو لا تكون) جاءت - فى هذا الكوارتو الأول - فى مرحلة
متأخرة فى الحدث على نحو مغاير لتوزيعها الذى عرف فيما بعد (١٤) .
وهناك اختلافات جوهرية أخرى بين نصى الكوارتو الأول والكوارتو
الثانى الذى قام بطبعه جيمس روبرتس ، ونشره نيقولاس لنج . ومن
الواضح ، أن النص الثانى منقول عن نسخة خطية أكثر تنقيها وأحسن
اكتمالا ، وخرج يحمل عنوانا مختلفا : « التاريخ التراجيدى لهاملت أمير
الدينمرك ، بقلم وليم شكسبير » . طبع حديثا طبعة أخرى موسعة ، كما
كان ، طبقا للنسخة الخطية الحقيقية الكاملة » . والعبارة الأخيرة فى هذا

العنوان قد وضعت بالذات كى تؤكد زيفية الكوارتو الأول ، دون أن تصارح بذلك .

وفى عام ١٦١١ - أى قبل موت شكسبير بحوالى خمس سنوات - صدرت طبعة الكوارتو الثالث مسرحية « هاملت » مأخوذة عن الكوارتو الثانى ثم صدرت طبعة الكوارتو الرابع - بلا تاريخ - وهى منقولة عن نص الكوارتو الثالث .

أما مسرحية « هاملت » التى احتواها الفوليو الأول الذى صدر بأعمال شكسبير المسرحية بعد موته بحوالى سبع سنوات - فقد جاءت - لأول مرة - فى صورة ثلاثة مختلفة عن نظيرتيها فى الكوارتو الأول والثانى فقد ظهر فى المسرحية - لأول مرة - عدد من الأسطر الكثيرة ، لم تتضمنها الكوارتوات السابقة ، بينما حذف منها حوالى مائتى سطر ، كانت مثبتة فى الكوارتو الثانى . ومن المرجح ، أن مسرحية « هاملت » فى هذا الفوليو الأول - قد أخذت عن نسخة خطية ، أعدتها إحدى الفرق التمثيلية للأداء الفعلى ، على نحو مخالف لما كان فى النسخة الخطية التى أخذ عنها الكوارتو الثانى ، التى يبدو أنها كانت معدة للقراءة . ومما يتضح من عمليات المقارنة ، أن طابع النص فى هذا الفوليو ، كانوا أكثر دقة من نظرائهم فى الكوارتوات السابقة .

الحقيقة أن الاضطراب الذى أصاب نص مسرحية « هاملت » بالذات فى طبعاته المختلفة ، وما اكتنف ذلك من تغيرات ، وتشوهات ، وأغلاط نحوية وإملائية ، يوضحه - على نحو أبلغ - بحث مطول مستقل . إلا أن هذا الاضطراب فى مقامنا الحالى ، يذكرنا بظاهرة فوضوية أخرى ، أسهمت فى تشكيل النصوص المسرحية التى وصلتنا من هذا العصر ، ولكنها لا تحتاج - كسابقتها - إلى بحث آخر متخصص ، لأنها مستحيلة على المدرس .

لقد كان النص المسرحى - بعد شرائه من مؤلفه - ملكا خاصا بالفرقة ، كما سبق أن أشرنا . وكانت هذه الملكية - شبه المطلقة - تعطى الحق لمدير الفرقة أن يستدعى أى كاتب مسرحى آخر ، ويطلب منه أن يطلق يده فى النص المشتري ، بالتعديل والتنقيح والترقيع قبل إخراجه على خشبة المسرح . ومن هذا المنطلق الجائر ، تتمكن المسرحية المعدلة والمنقحة من أن تعيش إلى الأبد فى حضن الفرقة ، بينما يموت نصها الأصيل بالسكتة القلبية ، وتلفن معه - فى صمت - أسرار الحقيقية . فلا يعرف شئ عن نشأته ، أو عن صورته الشكلية والفكرية التى ولد عليها بين يدي المؤلف الأصيل . ومن المعروف ، أن وليم شكسبير نفسه ، اكتسب - فى بواكير حياته - خبرة فى التأليف المسرحى عن

طريق تنقيح ، أو إعادة كتابة مشاهد في مسرحيات ، وضعها ككتاب آخرون . ولا شك أن بعض جهوده في هذا السبيل ، لا تزال مجهولة ، وطى الكتمان ، ومن ثم ، فهي مستحيلة على التحديد والتمحيص ، لغياب كثير من النصوص ، وانعدام الحقائق التاريخية .

فهل بعد تلك المعميات ، والمستغلات ، المتعلقة بمسرحيات شكسبير المطبوعة التي وصلتنا ، يروح الدكتور خلوصي يزعم بالعربية ، ويتهم شكسبير بالأخطاء اللغوية والنحوية ، متعللاً بنصوص مضطربة . وبلا أصول ، ولا حيلة لشكسبير فيها ؟؟ وهل يحق له - ازاء فرض وهمي - أن يعلن فرية شديدة الغرابة في تناقضها ، تزعم بأن شكسبير كان عربى الشكل ، والسمع ، واللسان ، وأنه دخيل على الانجليزية ، حتى ولو كان شاعرا فحلا فيها ؟؟

● شكسبير ، شاعر الدراما العربى ●

ومن كبرى المغالطات العلمية ، ادعاء الباحث العراقى « بأن اللغة الانكليزية لغة نثر والعربية لغة شعر ، وقد استطاعت عبقرية شكسبير العربية الشعرية أن تمنح الانكليزية القدرة الكاملة على الأداء الشعرى الذى لم تعهده من قبل . وعلى هذا ، فان الانكليز مدينون للعرب بأقدس ما لديهم ، وهو لغتهم بأسمى معانيها الشعرية » (ص ٦٦٩) .

ولا شك أن أى شاب متخرج فى قسم اللغة الانجليزية وآدابها بأية جامعة عربية ، يمكنه - بسهولة - أن يصحح هذا الادعاء الباطل ، الذى يجهل - أو يتجاهل - أبسط الحقائق العامة فى تاريخ الأدبين العربى والانجليزى . فالعرب لم يعرفوا من الأجناس الشعرية - حتى منتصف القرن الماضى - غير الشعر الغنائى . ولهذا ، كان التراث الشعرى الضخم الذى خلفوه ، ليس الا قصائد انشادية لا علاقة لها بالشعر الدرامى التجسيدى الذى هو جوهر التعبير الأدبى الشكسبيرى . وأن يتحول - فى أرض الغربة - صبي كان ينشد الشعر العربى الغنائى وهو يحترف الجزارة فى اسبانيا ، الى شاعر درامى انجليزى فذ فريد فى عالميته ، انما هو أمر يدخل فى باب التوهم أو المستحيل . ولا أدري كيف غاب عن الأستاذ الدكتور خلوصي الذى يعمل فى إحدى جامعات انجلترا - أن الدراما الأوروبية نشأت ، ونمت ، ونضجت ، شعرا فى اليونان القديمة فى القرن الخامس قبل الميلاد ، ثم مدت حياتها شعرا أيضا فى روما الكلاسيكية ؟ وبعد أن خملت أنفاسها خلال العصور الوسطى المظلمة ، راحت تتخلق من جديد فى القرن العاشر الميلادى شعرا فى كاتدرائيات انجلترا ، وفرنسا ، وألمانيا ، وإيطاليا ؟؟ وكيف غاب عن باحثنا ، أن حوار المسرح الانجليزى قبيل شكسبير وأثناء حياته ، كان

شعرا في الدرجة الأولى ؟؟ وكيف تناسى أن خصوصيات الشعر الدرامي لا يمكن أن يملكها الا شاعر موهوب محووظ بثقافة شعرية ذات بعد تاريخي ؟؟ ان شعراء العرب المحدثين ، لا يزالون - حتى الآن - يدقون أبواب الدراما الشعرية بيد الشعر الغنائي الواجفة ، رغم المحاولات الدرامية النثرية والشعرية التي ظهرت - كخلفية تاريخية ثقافية مساعدة - خلال القرن الماضي .

ومن المعلوم ، أن الوقائع التاريخية ، تدل على أن حياة وليم شكسبير الشاعر المسرحي تمتد مع أبرز فترات الينوعة في حياة الدراما الأوروبية . فعند مولده ، كانت أهم أقطار أوروبا تشهد حركة تحول الدراما الدينية الشعرية - التي عاشت حوالى خمسة قرون - الى مرحلة أخرى متطورة ، أخذت تتخلق فيها أشكال مسرحية جديدة متمازجة الخصائص بسبب تزايد تأثير التراجيديات والكوميديات الكلاسيكية المصاغة شعرا . وكان بعض المثقفين والممارسين المهتمين بالدراما ، يكتبون هذه الأشكال المسرحية الجديدة ، كى يقوم بأدائها هواة الممثلين . الا أن طبقة الممثلين المحترفين التي أخذت في التنامي على نحو عريض في بلدان أوروبا الغربية - وانجلترا ضمنيا - راحت تساعد الدراما على الانتشار واكتساب الشعبية ، سواء كانت المسرحيات جديدة أو قديمة ، كلاسيكية أو قرواوسطية ، أدبية الطابع أو تهريجية (١٥) . كما أدى احتدام التنافس بين فرق البلاط المسرحية ، والمدارس ، وجمعيات الهواة ، والممثلين المتجولين ، الى توليد رغبة حارة في نفوس الجماهير للسعى الى مشاهدة العروض المسرحية ، كوسيلة من وسائل الامتاع . وقلما وجد - عصر ذاك - تلميذ في إحدى المدارس الابتدائية ، يجهل الدراما كشكل من أشكال الأدب ، استطاع أن يضيف على اليونان وروما هالات المجد ، وأنه من الممكن أن يخلع على انجلترا - هي الأخرى - أكاليل العظمة والفخار (١٦) .

وعندما وصل شكسبير الثانية عشرة من عمره ، كان قد بنى أول مسرح عمومي في لندن ، هو « المسرح - ١٥٧٦ » . كما أخذت المسرحيات ذات الطابع الأدبي ، تتجه نحو المسارح العمومية ، التي كانت آخذة هي الأخرى - في التكاثر واجتذاب أعداد متزايدة من المتفرجين . وحينما بلغت سنة الخامسة والعشرين ، كانت كوميديات جون لى ، وجورج بيل ، وروبرت جرین ذات الطابع الأدبي قد اكتسبت شعبية واسعة . وكذلك نجحت جماهيريا ، محاوله توماس كد في التراجيديات الشعرية . هذا ، بينما جده كريستوفر مارلو في وضع عبقريته الشعرية فوق خشبة المسرح ، فأورثها - خلال عمره القصير - مسرحيات : « تامبورين - ١ » .

و « تامبورين - ٢ » ، و « ادوارد الثانى » ، و « دكتور فوستس »
و « يهودى مالطة » . أم ترى كان مارلو يكتب مسرحيات نثرية ، الى أن
جاءه شكسبير (العربى الفار بدينه من أسبانيا) ، فعلمه كتابتها فى
الشعر ؟؟ أم ترى كان مارلو هو الآخر « عربى الأرومة » ، واسمه محرف
عن « مروان » ؟؟ .

ان الدراما الانجليزية - كما نود أن نؤكد مرة أخرى - هى
استمرار لدراما العصور الوسطى ، ولكن على نحو متطور ، ساعدها عليه
تأثير الدراما الكلاسيكية الشعرية القديمة ، وبصفة خاصة ، كوميديات
بلاوتوس وتيرانس ، وتراجيديات سينيكا . وفى بدايات القرن السادس
عشر ، كانت مسرحيات المعجزات والأسرار فى انجلترا ، آخذة فى
التدهور حتى أدركها الأقول ، بينما كانت المسرحيات الأخلاقية تسود
خلال الستين عاما التالية . وكانت هذه المسرحيات الشعرية الصياغة ،
ترمز الى الحياة كصراع يجرى بين الفضائل والردائل ، أو بين الجسد
والروح ، كما تغير ايقاعها على نحو سريع . فبعد أن كانت العروض
المتعددة المشاهدة تستغرق وقتا طويلا ، وهى تقدم فى الشوارع والميادين ،
تحولت الى مسرحيات قصيرة ، يمكن أن يقدمها عدد قليل من الممثلين
فى أى مكان . ثم نشط بعض الدارسين والأدباء فى تقليد الأشكال
الدرامية الكلاسيكية ذات الصيغة الحوارية الشعرية . وكلما كانت أهمية
الممثلين المحترفين تزداد ، كانت الكوميديات والتراجيديات المحلية تسرع
فى التطور والتحسين ، نتيجة لرغبة المؤلفين فى المحاكاة ، وحاجة الممثلين
والمشاهدين الى وجود عروض مسرحية ، وذلك دون توجيه يذكر من النقاد
أو المنظرين . وعندما كان شكسبير يضع مسرحياته ، لم يكن هو المؤلف
الوحيد الذى ينظم الشعر الدرامى ، وانما كان قد سبقه الكثيرون الى ذلك
خلال سنين طويلة ، وكان يعاصره فى ذلك أيضا عشرون مؤلفا على
الأقل ، كتبوا عشرات المسرحيات الشعرية المطعمة بالنثر ، أو النثرية
المطعمة بالشعر . ونذكر منهم : جون لى (١٥٥٤ - ١٦٠٦) ، وجورج
بيل (١٥٥٨ - ١٥٩٧) ، وروبرت جرير (١٥٥٨ - ١٥٩٢) ،
وتوماس كد (١٥٥٨ - ١٥٩٥) ، وكريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) ،
وتوماس ديكر (١٥٧٢ - ١٦٣٢) ، وتوماس هيوود (١٥٧٤ - ١٦٤١) ،
وبن جونسون (١٥٧٢ - ١٦٣٧) ، وجون مارستون (١٥٧٦ - ١٦٣٤) ،
وجون وبستر (١٥٨٠ - ١٦٣٨) ، وجورج تشابمان (١٥٦٠ - ١٦٣٤) ،
وجون فورد (١٥٨٦ - ١٦٤٠) الخ .

لا شك أن دراسة الدراما الشعرية فى انجلترا ، قبل شكسبير ،
بأثناء فترة حياته وبعدها ، تستغرق مجلدا . الا أن السطور القليلة

التي سقناها تستطيع - بسهولة - أن تلحظ المغالطات التي قيلت في حق التاريخ المسرحي الانجليزي ، لأنها هشة ، ومجرد نزوة من نزوات القلم ، وتمثل للدراسة الجادة سبة علمية عندما يراودها ادعاء الباحث العراقي بأن الانجليزية لغة نثر ، وأن عبقرية شكسبير العربية الشعرية هي التي منحناها « القدرة الكاملة على الأداء الشعري الذي لم تعهده من قبل » (١١ ؟) .

● خاتمة ... وسؤال ... وجواب :

من الملاحظ أن الأفكار التي قسمها الدكتور خلوصي - في بحثه الذي عرضناه - ويحاول بها سلخ شكسبير من جلده ، واستعراب أصله ، وادعاء ملكية عبقريته ، تناسس على ظواهر عامة بلا أدلة ، وعلى ادعاءات عشوائية تعادى أصول البحث الموضوعي . لذا ، كان للرد الطويل الحقيقي على أحداها ، الحق في شغل صفحات كتاب برمته ، وفي ذلك - وحده - دليل يلهي على تهافتها . ولذا ، اكتفينا - كما أشرنا - بتقديم أسطر موجزة ومبتسرة ولكنها مفحمة . وهي في عموميتها ، لا تمثل رداً على ما أثير من مغالطات واجتهادات فجأة ، بقدر ما تستهدف إلى بسط معلومات عامة حول قضايا تتعلق بوليم شكسبير قد يحتاجها القارئ العربي . ولكن ...

لو تفاضينا عما قلنا ، ورحنا نفتعل زفة أدبية وسياسية على المستوى القومي ، وسلمنا - مصدقين - بكل ما ورد في مقالة الباحث العربي ، وتبجحنا وتوقعنا ، وتجرائنا (ثقافياً) على الانجليز ، وحملناهم على نكران حقائقهم الثابتة طوال القرون الماضية ، ينبثق سؤال حضاري صادق في صميم ضمائرنا : ماذا يكون الأمر لو صحت عروبة شكسبير عالمياً ، وأصر أهلوه الجدد المعاصرون على شراء رفاة بيللايين الدولارات البترولية (وخاصة أن انجلترا تعاني أزمة مالية حادة) ، ثم نقلت رفات المرحوم مع مخلفاته إلى إحدى الدول العربية (والتي لا بد وأن تكون خليجية) ، وأقيم لها صرح مشيد ، من مرمر ولؤلؤ وزمرد وعنبر ، تصممه وتنفذه (للأسف) تكنولوجيا الانجليز سارقيه القدامى ؟؟ ترى ماذا تكون الإجابة ؟؟ ان شكسبير - بالجزم والقطع - سيموت بعدئذ الميتة الحقيقية الأبدية ، التي تأكل منه الأثر الطيب ، والحياة التي بقيت يانعة ، ما يزيد على ثلاثة قرون ونصف ، وكان يمكنها أن تمتد إلى ما شاء الله . فتركوه انجليزيا كما هو ، حتى ولو كان هو يعرب نفسه ، أو قحطان ذاته ، أو عدنان عينه ، فهذا أبقي له ، ولنا أيضاً ، بل للبشرية جمعاء ..

وأخيراً ... لله في عربه شؤون !!

الهوامش والمراجع

- (١) Calvin Hoffman. **The Murder of the Man who was Shakespeare.** New York : Grosset and Dunlap, 1960, p. vii.
- (٢) صفاء خلوصى . « لم يكن شكسبير انكليزيا ، انما كان عربي الأرومة » ، مجلة « مجمع اللغة العربية » ، دمشق : الجزء الرابع - مجلد ٥٣ - سنة ١٩٧٨ ، ص ٦٦٢ - ٦٦٩ .
- (٣) F. F. Halliday. **A Shakespeare Companion.** Penguin Books, 1964, p 440.
- (٤) Assize rolls for Gloucestershire, 32 Henry III, roll 274.
وقد جاء ذكر ذلك في كتاب :
- Sir Sidney Lee. **A Life of William Shakespeare.** New York : Dover Publications, Inc., 1968, p. 1.
- (٥) المرجع السابق ، ص ٢ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٥٢٨ .
- (٧) Charles Wordsworth. **Shakespeare's Knowledge and Use of the Bible.** London, 4th ed. 1802.
- Thomas Carter. **Shakespeare and Holy Scripture.** London, 1905.
- (٨) A. I. Rowe. **William Shakespeare, A Biography.** London : The New English Library, 1967, p. 46.
- (٩) R. S. Varma. **Shakespeare's First Folio.** Allahabad : Kitab Mahal, 1970, p. 93.
- (١٠) W. A. Neilson and A. H. Thorndike. **The Facts About Shakespeare.** New York : The Macmillan Company, 1966, p. 131.
- (١١) المرجع السابق ، ص ١٣٥ .

- (١٢) المرجع السابق ، ص ١٣٥ ، عن :
— T. Heywood. **Preface to English Traveller**, London :
1633

Sir Sidney Lee, p. 361. (١٣)

(١٤) المرجع السابق ، ص ٣٦٣ .

W. A. Neilson. **Facts**. p. 89. (١٥)

(١٦) المرجع السابق ، ص ٣٦٣ .

مراجع اضافية

- Chute, M. **Shakespeare of London**, New York : E. P. Dutton Co., Inc., 1950.
- Collins, J. C. **Studies in Shakespeare**. New York : E. P. Dutton Co, Inc., 1904.
- Ford, Boris, ed. **The Age of Shakespeare**. London : Penguin Books, 1960.
- Kettle, Arnold ed. **Shakespeare in a Changing World**. New York: International Publishers, 1964.

أهم ما صدر للمؤلف (القاهرة)

- الآلهة والبشر (شعر) المكتب الدولي للترجمة والنشر - ١٩٥٧
- خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال - هيئة الكتاب - ١٩٦٣
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - ط (١) دار الشعب - ١٩٧١
- - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ط (٢) دار المعارف - ١٩٨٨
- القضاء والقدر (مسرحية) خليل مطران - تقديم وتحقيق - هيئة الكتاب - ١٩٧٦
- طبيعة الدراما - (سلسلة كتابك) - دار المعارف - ١٩٧٧
- هل الدراما فن جميل ؟ (سلسلة أقرأ) - دار المعارف - ١٩٧٨
- آفاق في المسرح العالمي - المركز العربي للبحث والنشر - ١٩٨١
- آفاق في المسرح العربي - المركز العربي للبحث والنشر - ١٩٨٣
- مقالات في النقد الأدبي - دار المعارف - ١٩٨٢
- كتاب « فن الشعر » لأرسطو (ترجمة وشرح) - الأنجلو - ١٩٨٣
- كتاب « فن الشعر » لأرسطو (ترجمة وشرح) - الأنجلو - ١٩٨٨
- من حصاد الدراما والنقد - هيئة الكتاب - ١٩٨٧
- هوامش في الدراما والنقد (سلسلة المكتبة الثقافية) هيئة الكتاب - ١٩٨٨

- رطل اللحم (مسرحية) - دار الفكر للدراسات - ١٩٨٨ •
- أقنعة الملائكة (مسرحيات مترجمة) هيئة الكتاب - ١٩٨٨ •
- عروبة شكسبير ودراسات أخرى - المركز القومي للآداب - ١٩٨٩ •
- القفص (مسرحية مترجمة) ماريو فراتى - الكويت - ١٩٨٩ •

الفهرس

- التعريف بمسرح ابراهيم رمزى : ٣
- حيساته ٦
- أعماله المسرحية ١٢
- تعريف بنماذج من مؤلفاته المسرحية ٢٤
- براكسا بين أريستوفان وتوفيق الحكيم : ٤٣
- تعريف المعروف ٤٥
- الحكيم والمصادمة السياسية الأولى ٤٧
- براكسا فى مجلس الشعب الاشتراكى ٥٢
- براكسا فى قصر التيه السياسى ٥٨
- مدخل شكلى الى الشعر فى مسرح الشرقاوى ٧٣
- قصائد على ستار المسرح القومى ٨٧
- البطولة والخيانة فى نص أوبرا « عايدة » ١٠٩
- عروبة شكسبير : ١٢٩
- شكسبير أم الشيخ زبير ١٣٥
- بين الآرية والسامية ١٣٨
- المسلم المرتد ١٤١
- شكسبير يجهل الانجليزية ١٤٤
- شكسبير شاعر الدراما العربى ١٤٩
- خاتمة ١٥٢
- أهم ما صدر للمؤلف ١٥٥

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٥٠٨٤ / ١٩٨٩

كلمة . . . من المركز القومي للآداب

- في خلال الشهر الماضى استطاع المركز القومي للآداب - في عناد واصرار - أن يتغلب على كل العقبات التى تواجهه من كل الجهات . مواصلاً أداء رسالته السامية في خدمة الإبداع الأدبى والنشاط الثقافى .
- فاصدر سلسلة جديدة للنقد الأدبى ، بدأت بكتاب « الكلمة والصورة » ، للاستاذ الدكتور عبد القادر القط ، وهو مجموعة من الدراسات فى القصة والرواية ودراما التلفزيون .
- وفى خلال هذا الشهر ايضا اصدرنا مجلة الثقافة على شكل كتاب غير دورى بعد ان افتقدنا الدعم المالى المناسب . وافتقدنا رخصتها . وقد استقبلتها الاوساط الادبية والثقافية على امتداد الامة العربية بحفاوة فاقت كل تصوراتنا .
- :اصدرنا ايضا اربع حلقات من السلسلة الهامة (مواهب) التى يصدرها المركز منذ اعوام طويلة . وبذلك تكون هذه السلسلة قد حققت في شهور قليلة طفرة كبيرة لم تشهدها على امتداد تاريخها الطويل .
- هناك سلسلة اخرى خصصناها لإبداع الكبار باسم « سلسلة آداب » وستصدر الحلقة الاولى منها بعد قليل .
- وهناك مشروع « اعلام القرن العشرين في مصر » الذى نعكف على إنجازه منذ اعوام .
- اما الطفرة الكبرى التى ستشاهدها ندواتنا وامسياتنا الشعرية فنجعلها من الآن لى تأخذ طريقها بعد الانتهاء من ترميم كرمه ابن هانىء .
- ولا يزال في جعبة المركز القومي للآداب - الكثير من المشروعات الادبية والثقافية نتمنى ان يوفقنا الله لإنجازها .

دكتور عبد العزيز الدسوقي

رئيس المركز القومي للآداب

أول اغسطس ١٩٨٩

Bibliotheca Alexandrina



0696092